Il Teatro

di

Paolo Ferrari

ROMA

NICCOLÒ DE BELLIS

Il Teatro
di
Paolo Ferrari

(nel primo centenario della nascita)

SAGGIO CRITICO

ROMA
P. MAGLIONE & C. STRINI
Succ. Loescher
1922

A

MIO PADRE

CON AFFETTO.

Dello stesso autore

Di prossima pubblicazione:

“Sarà per un'altra volta„

Raccolta di sette commedie in un atto.

“COSE CHE SUCCEDONO„

:: :: :: :: :: :: NOVELLE :: :: :: :: :: ::

“PALPITI„ LIRICHE

INTRODUZIONE

Ricorrendo il primo centenario di Paolo Ferrari, abbiamo creduto opportuno riprendere in esame la sua opera, guidati da due sentimenti :

Prima per rendere un giusto e doveroso omaggio ad un nostro Maestro ; e poi per vedere se è giustificato l'oblìo o quasi in cui è caduto il teatro del Ferrari, specie in questi ultimi anni in cui si vanno delineando delle tendenze nuove, riprendendo in esame obiettivamente e serenamente la sua opera, secondo il gusto più evoluto di noi moderni.

Cercheremo quindi, nella nostra analisi, di attenerci il più che sia possibile alla freschezza d'impressione che ne riceviamo, accettando il giudizio degli altri, quando lo riteniamo giusto e vero.

Forse diremo delle cose nuove, ma ripeteremo anche il già detto. Più che alla novità, è alla verità del giudizio che noi teniamo. Per dire del nuovo ad ogni costo - sia pure in forma brillante ed ingegnosa - si cade a volte nel falso o nell'assurdo.

S'intende che nell'esaminare l'opera dal punto di vista essenzialmente estetico, terremo conto dei fini dell'autore, del concetto che ne informa l'opera, dell'influsso

che su di lui ha avuto il suo tempo, del suo significato nella storia dell'Arte; ma cercheremo soprattutto di vedere ciò che rimane di realizzato, di vivo, *del teatro del Ferrari.*

Abbiamo creduto opportuno far precedere il giudizio estetico da un breve cenno biografico, che servirà a meglio comprendere alcuni caratteri peculiari dello scrittore, e specie la morale borghese ferrariana, tanto discussa e che – come egli stesso afferma – fu la sua Musa.

Ci fermeremo però a dire dell'Uomo, quanto basti a meglio conoscere l'Artista. Non altro.

Accingiamoci dunque all'opera, nella speranza che il nostro lavoro sia non del tutto vano.

Paolo Ferrari

(Cenno biografico)

« Se v'è uomo che per la sua vita morale non si sia trovato mai una sola volta nella menoma contradizione con la sua vita intellettuale - sicchè l'opera sua letteraria rispecchia intera l'anima sua - e di cui le abitudini, nei rapporti famigliari e sociali, sian sempre state in perfetta consonanza con lo spirito che animò le produzioni del suo ingegno, questo fu Paolo Ferrari.

La conoscenza di uno solo di questi due aspetti suoi, basta a fare indovinare intero, lucido, netto il contorno dell'altro ».

Così afferma, nell'ultimo capitolo del suo vasto studio biografico, Vittorio Ferrari che ne ha illustrato minutamente, con intelletto d'amore, tutta la vita.

Chi voglia quindi sapere più diffusamente, non ha che a leggere la suddetta opera ed i *Ricordi e Note* di Leone Fortis che ha cercato di tratteggiare, con vivezza garbata

e sicura conoscenza, dovuta alla lunga amicizia, la figura di Paolo Ferrari.

Noi ci limiteremo a pochi cenni, che serviranno a meglio lumeggiare lo scrittore ed alcune qualità spiccate dell'Artista, che non furono mai disgiunte da quelle dell'Uomo. E sono: l'onestà del suo carattere, l'integrità, la bontà, la nobiltà di propositi e di intenti che lo guidarono, intendendo egli l'Arte sopratutto come una nobile missione per il fine supremo che lo guidava: fare del bene, del bene ad ogni costo.

Questo principio però non sempre gli fece fare delle opere buone. Ma come fargliene un torto se egli, in una delle sue tante lettere in versi martelliani, a un illustre personaggio che gli domandava quel che facesse, così rispondeva di sè?

« Ah mio caro signore, non ho che un sol conforto,
Ed è che i figli miei, allor che sarò morto,
Se non potranno dire d'avere avuto un padre
Famoso per artistiche insigni opre leggiadre,
Diranno: Amò l'Italia: con gli arfasatti e i ciuchi
Non ebbe comunanza: Odiò tedeschi e duchi:
Fra i professor l'alzarono e poi tra i segretari
E poi tra i cavalieri: egli restò Ferrari
Paolo di nome, in legge dottore, quanto al resto
Orgoglioso dei titoli sol d'Italiano e onesto ».

Questi pochi versi - belli per contenuto se non di fattura - credo che siano di per sè stessi un autoritratto più che felice del Ferrari. C'è il sacro orgoglio, la modestia, la coscienza piena del suo valore, in non giusto equilibrio col suo buon volere, è un carattere, insomma, che si rivela. Accostiamoci, perciò, un pò più all'Uomo.

* * *

« Sono nato a Modena il giorno 5 d'Aprile 1822. Nacqui nella strada dei Servi, in faccia alla Chiesa di S. Bartolomeo, nella casa del Sig. Annibale Confini.

Mio padre fu Sigismondo di Francesco Ferrari. Mia madre fu Elisabetta di Paolo Palmieri, al ricordo affettuoso del quale, nel Battistero di S. Bartolomeo, « insieme fui cristiano e Paolino ».

Così lo stesso Ferrari incominciava le sue *Memorie aneddotiche, comiche, drammatiche, storiche e bizzarre* che si era deciso a raccogliere negli ultimi anni della vita, con questo titolo « La mia vita fino ad oggi 188..... mese di...... ».

Ora noi possiamo aggiungere: 1889 il 9 marzo a Milano. Ma procediamo con ordine.

Suo padre era Capitano del Genio, sotto il Duca di Modena Francesco IV, ed ingegnere architetto; quando il Ferrari nacque, il padre fu colpito da una insolazione che lo costrinse a rimanere quattro anni nel manicomio di S. Lazzaro, presso Reggio Emilia. Furono questi anni di terribili strettezze per la famiglia Ferrari, che già contava quattro figli e che viveva solo del magro stipendio paterno.

« Il primo ricordo che ho di mia madre – lo stesso Ferrari scrive – è che durante la notte mi svegliavo, e dalla mia piccola cuna (avevo forse due anni) vedevo l'ombra di mia madre lunga lunga, proiettata sul muro vicino, dal lume che stava presso il telaio di lei; e sentivo il rumore dell'ago che andava su e giu attraverso alle stoffe, e mi ricordo, che, spesso, alla mattina, vedevo le dita di mia madre fasciate sulle punte; seppi poi che era l'ago che gliele feriva ».

Guaritosi finalmente, il padre uscì dal manicomio, tornò in famiglia, e col suo ritorno venne anche un periodo di maggiore calma. A Massa Carrara, ove la famiglia Ferrari era andata a stabilirsi, essendo stato il padre nominato tenente colonnello, Paolo iniziò gli studii, e nel 1838, finito il Liceo, si iscrisse al Collegio Legale dell'Ateneo Modenese. Fin d'allora cominciò i primi tentativi scenici che furono giudicati dai suoi stessi amici delle « bricconate »; finalmente, essendo stato bocciato alla tesi di laurea per delle satire licenziose e mordaci contro alcuni professori, con una concessione speciale, per riguardo al Padre, il Duca Francesco IV gli fece concedere la laurea « ad honorem ».

Ritornato così a Massa, mentre si accingeva alla pratica civile e criminale, non disdegnava frequentare i salotti sfruttando la sua vena poetica e coltivando il disegno, la musica, il canto, il ballo, tutte doti che lo rendevano molto gradito al gentil sesso.

Nel 1845, dopo un tenero idilio, sposò la figlia del dott. Branchini. Si avvicinava intanto il periodo burrascoso delle guerre d'Indipendenza. « Con lo spuntare delle speranze italiane, - scrive il figlio Vittorio - la posizione di Paolo Ferrari si fece delicata e difficile. La carica e le affermazioni personali, piuttosto che le opinioni politiche del padre suo, lo costringevano a non palesare troppo apertamente i suoi sentimenti patriottici; questi, e l'affinità che correva tra lui e la gioventù del tempo, lo sospingevano a salutare con gioia gli albori del risorgimento nazionale, senza infingimenti e senza tergiversazioni; e questa lotta fra i sentimenti di figlio e quelli di cittadino, durissima per il suo cuore, gli procurò inoltre, infiniti fastidî ».

Alla rivoluzione del '48 prese parte con ardente patriottismo, nella sua Modena, tanto da essere nominato prima

sergente dei cannonieri e poi ufficiale della Guardia Nazionale. Ma, rovinato sui campi di Custoza il grande sogno dell'Indipendenza Italiana, lo stesso Ferrari fu costretto a prendere la via dell'esilio, ed a rifugiarsi nei suoi monti sopra a Vignola, a un paio di miglia fra il Bolognese ed il confine Toscano. Fu là che egli, profugo e nascosto, in quella solitudine forzatamente oziosa, sentì risvegliarsi la smania di scrivere commedie. Già un primo frutto aveva dato questa smania a Massa dove, nel '47 egli aveva scritto una commedia in dialetto massese intitolata *Baltromeo Calzolaro*, ma che aveva lasciato nel cassetto, traendole solo nel 1865, trasformata nel *Codicillo dello zio Venanzio*. A Vignola nacquero anche altre due commedie: *Un ballo in provincia* e *Un'anima debole*, tutte e due semplici tentativi che, come egli stesso diceva « gli servivano a dirozzarsi la mano a scriver dialogo per assaggiare l'attitudine sua a tal lavoro ».

Con questo piccolo fardello letterario, rientrava in Modena nel '48 col ristabilirsi della calma, mentre suo padre veniva nominato, col ritorno del Duca, capo dello Stato Maggiore delle truppe Estensi ; e là, nel riprendere le dolci consuetudini della vita domestica, fu tentato da un nuovo lavoro, e scrisse un dramma in cinque atti dal titolo *Un anima forte* che lesse, come era solito, ai suoi famigliari ed amici, suscitando entusiasmi ed approvazioni. Nel gennaio del 1850 perdeva la madre, che cercò poi di ritrarre in Teresa de *La donna e lo scettico* e poco tempo dopo il marito di una sorella ; così tutti i figli si raccolsero, con consuetudine patriarcale, intorno al padre.

Fu questo per il Ferrari un periodo di lavoro indefesso e non sempre gradito : dava quattro o cinque lezioni al giorno e poi studiava per proprio conto, arrabbattandosi

per vincere le difficoltà di produrre davanti al pubblico le sue produzioni. Nacque così una nuova commedia, che fu da prima intitolata *Scetticismo* poscia *Il quinto lustro della vita*. trasformata di poi ne *La donna e lo scettico* e che presentò al giudizio del pubblico, per la prima volta, come attore ed autore. Gli incoraggiamenti avuti per questo primo tentativo, ed il suggerimento datogli dall'amico Alessandro Graziani di leggere *Le Memorie* del Goldoni, lo fecero mettere con più amore ed ardore al lavoro.

« Comprai - scrive egli stesso - *Le Memorie* del Goldoni, le lessi avidamente, arrivai ai capitoli LVIII, LIX, LX, ove narra del successo de *La Vedova scaltra*, della caduta de *L'Erede fortunata*, e del suo rialzarsi da quella caduta coll'audace promessa di scrivere pel nuovo anno sedici commedie nuove. Ecco il lampo del genio! - dissi fra me - Ecco il vero momento drammatico della vita artistica del grande poeta! e senz'altro, aiutato ogni dì dai consigli del mio Alessandro Graziani, mi accinsi a fare la tela, poi il dialogo della commedia; la scrissi nel 1851; la lessi a mio padre; egli m'incoraggiò a mandarla a un concorso apertosi in Firenze presso il Ginnasio Drammatico diretto dall'impareggiabile e compianto prof. Filippo Berti ».

La commedia, come si sa, fu recitata con successo e l'autore oltre al premio di trenta zecchini, si guadagnò le simpatie e le lodi di Vincenzo Martini e di altre personalità intelligenti e colte (1).

Fu così che il Ferrari cominciò a godere un po' di notorietà, tanto da indurre la Società filodrammattica modenese, (che già aveva recitato altri lavori del Ferrari in

---

(1) V.: *La Lettura*. I primi passi di un capolavoro. *E. Maddalena*. Gennaio - 1922.

dialetto ed un dramma *Il Tartufo moderno* che ricomparve più tardi, nel '57, rifuso sotto le spoglie di *Prosa*) a nominarlo direttore e a rappresentare il suo *Goldoni*.

« Furono fatti trarre i copioni - come narra il figlio Vittorio - e, distribuite ai singoli dilettanti le rispettive parti, tutti si misero allo studio con alacrità e quindi incominciarono le prove del primo atto e poscia degli altri. I dilettanti sapevano abbastanza bene la loro parte, ma il povero Ferrari ebbe a sudare non poche camicie per insegnar loro le mosse, i gesti, intonazioni di voce, controscena, affiatamento, e quel tutto insieme ed omogeneo ch'è fondamento ed arra sicura dei grandi successi, nei quali insegnamenti il Ferrari era maestro anche ai comici di professione, proseguendo così per tutte le altre non poche prove che si dovettero fare.

Venne infine la sera della prova generale, ed il Ferrari, con savio avvedimento, volle che gli uomini fossero tutti sbarbati, vestiti, truccati come se fosse una vera e propria rappresentazione. E certo fu fortuna perchè le faccie che ciascuno di essi aveva assunto, spoglie dell'onor del mento, erano tali, che facevano sbellicare dalle risa nel rimirarsi l'un l'altro così conciati, da non riconoscersi quasi più fra loro ».

Il gran sacrificio fu vantato dal Ferrari, in un brindisi, con eroicomica serietà:

Se omai dal Moncenisio giù giù fino a Taranto
Torna in onor Goldoni, è tutto nostro il vanto,
Noi delle mogli impavidi contro le busse e i graffi
Immolammo a quel grande, barba, basette e baffi!...
Così nell'ecatombe fra i popoli pagani
Faceasi, a onor di Cinzia, strage di cento cani! »

Si arrivò finalmente alla sera dell'8 aprile 1853, desti-

nata alla prima di *Goldoni e le sue sedici commedie nuove.*

« L'aspettativa era grandissima, ma il successo fu immenso, tanto per la bellezza della commedia quanto per la bravura degli esecutori » (come scrissero il giorno dopo i giornali). Così a trent'anni Paolo Ferrari aveva scritto otto commedie, fra le quali il *Goldoni*, che fu e rimase il suo capolavoro, e veniva salutato come « Il poeta comico del secolo XIX ».

***

Ma nonostante i primi allori, i frutti erano molto scarsi e la gloria non era sufficiente a pagare le pur modeste spese che occorrevano alla sua famigliuola, ormai cresciuta di numero, per tre successivi figliuoli che si eran venuti ad aggiungere ai due già esistenti; perciò decise di mandare tre copie del *Goldoni* ai tre capocomici più noti del tempo: Gustavo Modena, Alamanno Morelli e Gaetano Vestri, e inoltre donava a Tommaso Salvini *Lo Scetticismo* ed il *Tartufo moderno*. Ma ahimè! furono tre rifiuti. Il Vestri non volle metter in iscena un lavoro in cui si faceva la satira dei comici, esseri sacri e inviolabili! Gustavo Modena rispose con un bel *no*; il Morelli diede a leggere il *Goldoni* ad uno dei suoi attori, ed *Il Tartufo* al trovarobe (!) della compagnia.

Il *Goldoni* rimase così a dormire ancora per due anni. Fiducioso intanto il Ferrari continuò a lavorare sorretto dal sentimento della propria forza (la sola e la più grande per un Artista) mentre il Salvini dava a Bologna *Il Tartufo moderno* con uno strano titolo *Il Lion impostore*, perchè il primo fu proibito dalla censura - arma terribile

in quel tempo, contro cui dovevano cozzare tutti i nobili e audaci tentativi degli autori - che ci vedeva sotto qualche tiro birbone... E mentre continuava a far pratica di avvocato, ad insegnare privatamente, ed a dirigere l'Accademia filodrammatica, gettava la trama di una delle sue commedie storiche, che gli costò più fatica ed ebbe meno successo: *Dante a Verona*.

Infatti rimase nel cassetto molti anni prima di essere rappresentata nel 1875 dal Bellotti-Bon, e, dopo poche recite, fu del tutto dimenticata.

Al *Dante a Verona* tenne subito dietro una commedia di più modeste proporzioni. *Una poltrona storica,* tratta da un episodio raccontato nell'autobiografia dell'Alfieri e che, recitata nel giugno del '53, ebbe favorevoli il pubblico e la critica. Seguì poi un'altra commediola in un atto *Dolcezza e rigore*, mentre si avvicinava il tempo in cui il *Goldoni* doveva cominciare il suo giro trionfale in Italia, con Achille Maieroni ed altri valorosi interpreti.

Il successo del *Goldoni*, fecondò, nella mente del Ferrari, il germe di una nuova commedia già progettata, *La Satira e Parini*. Anche l'idea di questa commedia fu suggerita da un libro *L'Abate Parini e la Lombardia nel secolo passato*, pubblicato dal Cantù del 1854. Ma, mentre si accingeva a questa nuova fatica, fu colpito da cecità. Già da parecchio tempo gli strapazzi ed il lavoro eccessivi, il vegliare notturno, gli avevano dato dei disturbi, che, in un brutto giorno, divenne vera e propria cecità e che gli durò quasi due anni. Fu in questo periodo di grande tristezza ed abbattimento che, per distrarsi, s'indusse a comporre una nuova commedia che dovette dettare agli amici, *La scuola degli innamorati*, recitata a Modena nel dicembre del '54, con discreto successo dalla Compagnia Dondini, e poi

nel febbraio a Bologna; ma a Venezia e a Napoli cadde. Intanto il Ferrari cominciava a migliorare e, fossero il riposo e le cure avute, fosse l'opera di un ciarlatano, certo si è che guarì del tutto. Si accinse subito, con nuova lena, a riprendere l'argomento interrotto e così, in quaranta giorni *La Satira e Parini* fu compiuta.

La commedia fu messa in iscena a Torino, nel Carnevale del '56, dalla compagnia Gaspare Pieri, ottenne un grande, strepitoso successo, e venne rappresentata per ben undici sere all'Alfieri e la dodicesima al Carignano.

Così il Ferrari stesso racconta, nei cenni storici, il lieto evento.

« La recita fu fatta davanti al pubblico più eletto che mai si potesse immaginare in Italia: Deputati, Senatori, il Corpo diplomatico, letterati, poeti, giornalisti... la Corte! Dopo la recita altra più potente emozione: Il Cavour, il Rattazzi, Mamiani, Cordova ed altri senatori e deputati vengono in palcoscenico. Cavour li fa chiamare: io corro ed ecco Giovanni Prati portarsi avanti alla schiera di quelli illustri e farmene la solenne presentazione, cominciando, s'intende, da Cavour. Rinunzio a descrivere lo stato dell'animo mio! ».

La Satira e Parini percorse così, trionfalmente, tutte le scene d'Italia, diede questa volta all'autore, oltre ai primi frutti, una posizione eminente, importanti aderenze e lo mise in evidenza quale apostolo fervente per l'indipendenza nazionale. Capo infatti del Comitato Modenese, fu da esso designato e inviato a Torino a conferire coi capi della Società Nazionale e col Conte di Cavour, col pretesto di andare a mettere in iscena i suoi lavori, per non destare i sospetti della polizia, che lo teneva d'occhio.

Prese parte attiva alla rivoluzione di Modena, pur non

accettando alcuna carica eminente; ci piace anzi ricordare parte di una lettera, che egli scriveva di poi nel '66 al fratello maggiore, in cui chiaramente manifestava, con nobili parole, il giusto orgoglio di aver fatto tutto intero il suo dovere.

Dopo un caldo invito per raggiungerlo a Milano, esclama: « Vieni, vieni, Battista mio, allora ci sfogheremo e parleremo dei nostri guai e ci conforteremo. Oh sì, ci conforteremo, pensando che caratteri più integri dei nostri, coscienze più rette, anime più pure, no per Iddio! non ce ne sono, perocchè noi abbiamo fatto alla patria il maggiore dei sacrifizi, quello della felicità domestica; a noi la patria costa la vita tranquilla della famiglia, ci costa la nostra unione casalinga; ci costa il nostro vecchio adoratissimo padre. Eppure ci siam tenuti paghi a vantarci fra noi di questi nostri sacrifizì, nè mai ci è passato per il capo di farcene belli; e l'avremmo pur potuto. . ».

E dopo un giusto sfogo contro i soliti arrivisti che sfruttano i sacrifizi degli altri, concludeva:

« Ma pazienza e coraggio; noi non abbiamo cospirato per farci una posizione, ma per farla all'Italia. L'Italia è libera, il nostro scopo è raggiunto: dunque, Viva l' Italia. E se non lasceremo ai nostri figli neppure un obolo, lasceremo un nome onorato, caro e benemerito alla Patria, e l'esempio del come la Patria si ami! ».

Nobilissime parole che non han bisogno di commento.

Intanto, aspettando il tempo in cui gli fosse concesso di dedicarsi unicamente al teatro, accettò l'offerta di assumere la direzione de « La Gazzetta Ufficiale » di Modena. I preliminari di Villafranca mandarono a monte i bei progetti e colpirono nel cuore le quattro rivoluzioni di Firenze, di Modena, di Parma e di Bologna. Ma, passata la burrasca,

il 10 agosto si firmava a Modena, auspice il Farini, La Lega Militare fra gli stati centrali d'Italia, si adunava l'assemblea costituente nell'Emilia e Paolo Ferrari, che era stato *magna pars*, conservava la direzione della Gazzetta Ufficiale di Modena, divenuta Gazzetta Ufficiale del Regno d'Emilia.

Fu poi nominato segretario dell'Università di Modena per passase finalmente, con decreto di Mamiani, nel '61, professore di Storia nell'Accademia Scientifico-letteraria a Milano, ove rimase fino alla morte. Il secondo periodo di sua vita, trascorso sempre nella capitale lombarda, è in diretta corrispondenza col nuovo indirizizzo dato al suo teatro in cui egli si propose di svolgere le commedie *a tesi*, abbandonando quelle *storiche* e *popolari*. In questo periodo, che va dal successo de *La Satira e Parini* alla formazione del Regno d'Italia, la sua attività politica non ostacolò tuttavia quella letteraria; *La Satira e Parini* gli fruttò varî incarichi di scrivere commedie, e, non avendo nulla di pronto, pensò di rifare il *Tartufo moderno* che diventò così *Prosa*, rappresentata nel '58; *Prosa* ebbe a Milano sei repliche, poi fu recitata e applaudita a Roma e così via, riportando ovunque un buon successo.

Non ci spiace qui ricordare l'accuratezza meticolosa che aveva il Ferrari nel mettere in iscena le sue commedie ciò che dimostra, ancora una volta l'importanza che egli dava alla sua arte. Antonio Salsilli, che aveva conosciuto il Ferrari, come suol dirsi, nell'esercizio delle sue funzioni, essendo stato prima suggeritore, così argutamente scriveva, sull'*Elettrico* di Firenze.

« Da persona saggia e bene educata egli è sempre puntuale alla prova:

All'ora appuntata (!) voi siete certi di vederlo comparire, dovesse anco arrivare, per esempio, a Torino da Mi-

lano, dopo avere assistito la sera innanzi all'andata in scena di un suo nuovo lavoro.

Siete certi di vederlo comparire sotto l'enorme suo cappello a staio, mediante il quale la sua statura, meno che mediocre, raggiunge proporzioni quasi maestose.

Vedetelo là, con le scarpe lucidate di fresco, il soprabito spazzolato, e la chioma ravviata.

Paolo Ferrari è uomo d'ordine, ingegno aristocratico, persona seria: non appartiene alla categoria dei genii scapigliati, dal bavero unto e gli stivali fangosi, spiriti forti come l'alcool ed indipendenti da tutto... anche dalla pulizia...

Vedetelo là, con i suoi due occhi neri e penetranti che sparano (!) sguardi di fuoco, col suo mento aguzzo e malizioso, con la sua bocca... No, la bocca veramente non potete vedergliela, perchè rimane nascosta da una frangia di baffi ispidi e neri... fino a un certo punto ».

E dopo aver continuato per un pezzo, in questa poco letteraria, ma pittorica ed efficace descrizione, continua: « Ferrari crea la messa in scena contemporaneamente alla commedia: la gestazione è doppia, il parto è gemello. Quando si presenta alla prima prova, tutte le situazioni ed i movimenti di scena sono disposti e combinati nel suo cervello; l'intonazione generale non solo, ma anche i piccoli dettagli d'assieme, tutto é immaginato: colorito di voci, espressioni di fisonomia, disegno di persona, tutto! e finchè gli attori non riescono a intuire e riprodurre esattamente in azione questo grande quadro ideale, Ferrari non respira.

La sua messa in scena è un meccanismo stupendo, complicatissimo; questo artefice possente ha l'abilità di rappresentarvi come semplici e naturali le posizioni più forzate, e inverosimili.

Quanta conoscenza degli effetti scenici!

Ma per giungere a questi effetti, quanta pazienza! Altro che Giobbe! E mai un atto scortese, una parola inurbana, mai; sempre modi da vero gentiluomo.

Vi reciterà dieci volte un monosillabo, ve lo farà ripetere altre dieci sempre inutilmente forse, e voi vi stancherete... ma lui no! E quando vi vede stanco, vi abbandona con un complimento, ma non gli credete! È una finta: domani tornerà alla sua carica e la sua ostinazione sarà più forte della vostra ignoranza...».

Ma un esempio tipico della tenacia e costanza del Ferrari, ce l'offre questo aneddoto: occorrendo per *Dante a Verona* un attore per la parte di Uguccione che avesse un aspetto imponente, e non essendovi nella compagnia nessun attore che avesse il desiderato *physique du rôle*, il Ferrari mise l'occhio addosso al trovarobe.

Costui non sapeva neanche leggere, ed egli allora ebbe la pazienza di fargli imparare la parte, parola per parola, e di farlo recitare, ottenendo l'effetto voluto.

Dopo *Prosa* scrisse *La Medseina d'onna ragazza amalèda* prima in modenese nel '59, e poi ridotta nel '63 in italiano e rappresentata dal Crivelli.

Nel periodo che passò a Milano, cioè dal '61 all'89, come abbiamo già detto, egli mutò d'indirizzo e, dalla commedia *storica* e *popolare* passò alla commedia a *tesi*, (anche per l'influsso del teatro francese dell'Augier e Dumas figlio) già iniziato con *Prosa* e che, dal '58 in poi, seguì quasi ininterrottamente, chiudendo il ciclo col *Fulvio Testi*, una commedia storica.

In questo secondo periodo informò tutta la sua opera ad un concetto altamente morale e civile, traendo a volta a volta argomento dai fatti che osservava e che portava sulla scena, per dimostrare una determinata tesi. Ed al prin-

cipio morale che informava tutta la sua opera egli teneva tanto che, all'accusa di immoralità, rivoltagli a proposito di *Marianna*, data nel '75 a Milano, indignato, così rispondeva dalle colonne del *Sole*: « Ma come, dopo dieci anni che io professo la letteratura drammatica, ponendo nel farla maestra di austera morale civile ed onesta, una sollecitudine e un coraggio a cui almeno fu sempre resa giustizia, ecco che oggi avrei quasi rinnegata la mia scuola e per non so quale allucinazione di criterio, non mi sarei accorto di farmi predicatore di malcostume? ».

Era, come si vede, la più grave, la più irritante delle accuse dirgli che una sua opera era immorale, ed a quella benedetta morale quante opere, che avrebbe potuto fare belle, sacrificò. Ma che farci?

Prima ancora di *Marianna* aveva scritto nel '64 *La donna e lo Scettico*, rifacimento dello *Scetticismo*, nel '65 il *Codicillo dello zio Venanzio*, una commedia popolare, rifacimento del *Sor Paltromeo Calzolaro*: e, dopo altre commedie minori (nel '65 *Il Poltrone*, *Vecchie Storie*, rifacimento di *Un'anima forte*, e di *Un'Anima debole*, nel '66 *Nessuno va al Campo*, episodi domestici in due atti) fece rappresentare nel '68 *Il Duello* commedia in cinque atti, uno dei più vigorosi lavori del Ferrari, di cui è rimasta celebre la figura del Conte Sirchi. Nella prefazione della commedia egli adduce le ragioni che lo indussero a scriverla, « trattandosi di una questione palpitante di attualità ».

Dopo *Il Duello* scrisse, nel '68, *Amore senza stima*, in cinque atti, rifacimento de *La Moglie Saggia* del Goldoni, e *Gli Uomini serii*, anche questa commedia di attualità in cui l'autore, volle riuniti, « tra le figure principali e nel fondo del quadro alcuni tipi che gli parvero caratteristici in quel tempo »; nel '71 *Roberto Vighlius* (rifacimento

di *Opinione e cuore*) in cinque atti, uno dei lavori meno felici del Ferrari, e poi *L'Attrice cameriera*, ancora un rifacimento de *La signora Zuana e signor Zemian* di tipo Goldoniano, una delle poche commedie del cui rifacimento non abbiamo a dolerci, e ancora nello stesso anno *Cause ed effetti*, commedia in cinque atti.

Nel '72 *Il Ridicolo*, un rifacimento di rifacimenti, nel '73 *Il Lion in ritiro*, cinque atti in versi ed *Il Cantoniere*, un atto in versi.

Nel '74 *Amici e rivali* riduzione del *Vero Amico* del Goldoni e finalmente nel '75 *Il Suicidio* e nel '77 *Le Due Dame*, una delle migliori commedie della seconda maniera.

Dopo *Le due Dame*, che segnò l'ultimo vero successo, cominciò a languire nel Ferrari la fiducia in sè e nel pubblico, e tutte le opere che egli diede in questo decennio - tranne l'*Alberto Pregalli* ('80) che destò vive discussioni, e il *Fulvio Testi* dato nell'88, pochi mesi prima della morte - furono accolte molto freddamente.

« Fu in principio di questo decennio, subito dopo *Le due Dame* - come scrive il Fortis - che egli rinunciò, ad un tratto, all'abitudine delle letture, nelle quali si era compiaciuto per tanti anni e che aveva saputo assai abilmente sfruttare. Credeva - diceva - di non aver più fiducia nella loro utilità, perchè tante volte il loro giudizio s'era trovato discorde con quello del pubblico - ma in realtà gli era venuta meno la fiiducia in sè stesso, quella fiducia che occorre per lottare contro lo sconforto delle delusioni di autore, e per domarlo - e temeva di accrescerlo con lo sconforto degli altri - gli è che dubitava delle sue forze... dubitava forse... - senza dirlo mai - dell'Arte in cui pure aveva tanto creduto e temeva di tutto ciò che potesse accrescergli questo dubbio nell'assieme.

Quando un giorno io gli chiesi perchè non leggesse più agli amici intimi i suoi lavori, mi rispose con una celia amarissima: Perchè non me li leggo più neppure a me! ».

Infatti dopo *Il Perdono* ossia *Il dubbio*, scene in versi ('77) *l'Antonietta in collegio*, in tre atti ('78), *Mario e Maria* due atti ed il *Giovane Ufficiale* in un prologo e tre atti ('80) oltre all'*Alberto Pregalli*, *Giorgetta cieca* in due atti ('81) *False famiglie* riduzione de *Les Faux menages* di Pailleron ('85) e *Il signor Lorenzo* in due atti e *La Separazione* in cinque atti ('86), scriveva nel Capitolo del suo diario, dopo aver narrato il fiasco del *Signor Lorenzo* a Torino, ed il successo a Firenze: – « Nessuno più mi chiede questo lavoro. Sono scoraggiato! ».

Che amare parole!

Intanto a Milano, da professore di Storia, fu nominato professore di letteratura italiana ed estetica. Lo chiamavano *il passatore* per l'indulgenza che dimostrava agli esami ed i maligni, sarcasticamente, *il comico professore.* Lo elessero Consigliere Comunale, lo portarono deputato a Modena nel '75, ma, bocciato, non si accorò di questo fiasco politico. Fu prodigo ai giovani di consigli, d'incoraggiamenti e di aiuti e, qualità ammirevole, – non serbò mai alcun rancore a nessuno. Soleva dire agli amici, parlando dei nemici: « Il dimenticare è la prudenza, la sapienza, la forza della vita. Guai se non si sapesse e non si potesse dimenticare ». Nè la sua bontà era da confondersi con la bonomia e la viltà. Era il dono degli spiriti forti ed onesti, che fanno sentire ai malvagi e perversi la propria superiorità morale, dimenticando le cattiverie e non ricambiandole.

Educò i figli ai sensi altissimi del dovere, dell'amore, e dell'onesta. In una delle ultime lettere inviate al figlio Vittorio; che con lui si congratulava del successo del *Fulvio*

Testi - successo che, se non gli fece dimenticare, almeno lenì in parte lo sconforto di dieci anni - così rispondeva: « Grazie, figlio mio, sì, son proprio soddisfatto è per il successo in sè, e perchè, mercè quest'ultimo fortunato lavoro, son finalmente tranquillo: non lascierò ai miei figli altra eredità che la mia memoria, ma non lascierò nemmeno debiti.

Posso ormai dire come mio padre: *Et nunc dimitte servum tuum, Domine* ».

Nobilissime parole che rivelano non soltanto il giusto orgoglio dell'artista, ma il galantuomo che ha compiuto fino all'ultimo il suo dovere verso la famiglia e la società.

Con la morte del Ferrari, avvenuta il 9 marzo 1889, l'Italia non perdette soltanto un vero artista, ma uno dei suoi migliori cittadini che l'aveva, con nobile esempio animato da ideali purissimi, molto amata, e con opera costante altamente onorata.

ESAME DELLE OPERE

— Quali erano le condizioni del Teatro Italiano quando il Ferrari iniziò la sua produzione?

A questa domanda bisognerà necessariamente dare una risposta, perchè non possiamo giudicare un'opera d'arte senza porla nel tempo in cui essa fu prodotta.

Crediamo opportuno, perciò, citare un giudizio di un contemporaneo, il Marchese Cesare Trevisani, che scrisse una *Relazione storica sulle condizioni della Letteratura drammatica Italiana* intorno al periodo che corse fra il '46 ed il '66.

Dopo aver parlato del dramma storico italiano nel primo periodo che ha preso ad esaminare, e cioè l'opera del Dall'Ongaro, del Giacometti della prima maniera, Sabatini, Bolognese, Cuciniello, del Muratori, ecc. scrive: « I giovani scrittori drammatici, vedendo che lo spirito del popolo si mostrava sempre, più che mai, e da per tutto, disposto ad accogliere con viva simpatia ogni manifestazione, ogni parola, ogni più lontana allusione a quel gran principio cui rispondeva con ansia il cuore di tutti, si gettarono più appassionatamente alla tragedia ed al dramma storico, con cui sa-

pevano che oltre il colpire più fortemente l'immaginazione con gli eroici caratteri, avevano il modo di meglio nascondere, sotto il velame della storia o della poetica finzione, il pensiero dominante che vi racchiudevano. Quindi non tanto guardavano essi a schierarsi dalla parte di una scuola, quanto di una idea.

Ma l'Arte della commedia e del dramma intimo (il quale non differisce veramente da quella che è per l'elemento commovente e patetico che vi campeggia) poco innanzi all'epoca di cui ci occupiamo (e cioè il ventennio fra il '46 e '66) o era quasi completamente abbandonata, o non produceva che le infelici stravaganze di una scuola straniera esagerata che non conservava più traccia della buona tradizione Goldoniana. Questa era sparita con le ultime prove di Alberto Nota e del Conte Giraud e del Bellotti-Bon ([1]), e tutti e tre, con diverso ingegno e con diversa riuscita, afferrarono qualche bel tratto del grande moderno.

Dopo di loro, il gusto francese prevalse nella commedia e nel dramma esclusivamente ; e, come accade sempre, la imitazione si volse a quanto vi era di più manierato in quel teatro. I traduttori fecero anche peggio, e trasportarono in una lingua che conservava appena traccia dell'italiano tutto ciò che di spettacoloso e di enormemente inverosimile si produceva oltralpe. Onde il gusto s'era corrotto non meno della morale.

Così il nostro teatro non solo non era antesignano e iniziatore di progresso e di civiltà, ma era una palestra di ignobili motteggi, e di inverecondi intendimenti. Poi si ricadde nella più pazza esagerazione delle passioni pomposa-

(1) Citiamo integralmente il giudizio del Trevisani pur non consentendo del tutto con lui.

mente declamate, come *Bianca e Fernando*, *Il Lupo di Ostenda*, *La Sepolta viva*, *I due sergenti*, ecc. Onde, quasi al tempo stesso che si pose mano a ridestare il sentimento nazionale con la tragedia, e col dramma storico, s'iniziò la salutare riforma nella commedia, almeno da parte del suo intendimento civile ».

Gli autori furono il Giacometti con *Il Poeta e la Ballerina* ('41) Vincenzo Martini col *Cavaliere d'Industria* ('45), e Gherardi del Testa, per citare i maggiori, ai quali il Ferrari si ricollega.

Ferdinando Martini [1] rivendicando il titolo di rinnovatore della commedia al padre Vincenzo, così affermava:

« Chi sappia quale fosse lo stato del teatro nostro verso il 1845, quando il Martini scriveva le sue più stimate commedie (*Il marito e l'amante*, *Il Cavaliere d'Industria*, *La donna di quarant'anni*, *La morale d'un uomo d'onore*) darà a lui facilmente il merito che mi sembra spettargli di rinnovatore della commedia.

Poichè in Francia lo Scribe s'era sollevato da poco alle altezze de *La Calunnia* e del *Bicchier d'Acqua*, e in Italia si seguitavano a recitare i drammi lacrimosi del Ducange e dell'Ancelot, le commedie glaciali dell'Empis, dell'Etienne, e di Casimiro Bonjour. Qui, se ne togli il Giraud ed il Bon, dall'Avelloni in poi s'era scritto poco; meglio, per l'Arte se non si fosse scritto nulla; qualche meschina farsa il Brofferio, qualche triviale scempiaggine il Casali e il Finali, qualche sciupacchiatura Goldoniana, qualche drammucolo miracoloso il Nota; Paolo Giacometti si faceva largo verso il '40 con *Il poeta e la ballerina* ».

Il Poeta e la Ballerina, rappresentata infatti a Roma

---

(1) Ferdinando Martini - *Al Teatro* - Bemporad - Firenze - 1895.

nel '41, più che un lavoro vitale è da considerarsi come un nobile e riuscito tentativo, come Giacometti scriveva nella prefazione della commedia scritta nel '60. « Non volli per principio, ordire una tela di accidenti (sic!) meravigliosi, quale allora si richiedevano dalla moda, o piuttosto, dal gusto imbastardito che dominava nei nostri teatri, perchè mi premeva concentrare l'attenzione del pubblico sull'idea educatrice »; ed infine concludeva « possa la cortese critica rendermi la sola giustizia alla quale aspiro; quella cioè di avere in tempi di corruzione e di sonno, pensato alla dignità del teatro italiano, indirizzandolo come meglio per me si poteva, ad uno scopo di utilità nazionale ».

E questo merito, come vedremo, - senza starci ad occupare in modo particolare dell'opera del Giacometti, Vincenzo Martini, Gherardi del Testa, nè dei minori Suner, Castelvecchio e Muratori, - spetta indubbiamente al Ferrari, che fu il vero continuatore ed il più grande delle nostre tradizioni nazionali, prima ritornando alla sana scuola Goldoniana « fuori della quale - come egli diceva - credo non ci sia salute » col Bersezio e Giacinto Gallina, ed elevando a forma d'Arte la commedia storica; e di poi trattando il dramma sociale, già inconsciamente sentito e tentato da Giacometti, Martini e dallo stesso Ferrari in *Un'anima debole* e *Un'anima forte* ('48) *Lo Scetticismo* ('50) *Il Tartufo Moderno* ('52), e poi continuato con piena coscienza, anche per seguire l'influsso d'oltralpe, dove esso si era mirabilmente affermato, per opera dell'Augier e Dumas figlio.

Dopo aver brevemente accennato alle condizioni in cui si trovava il nostro teatro quando il Ferrari iniziò la sua

attività, cominciamo senz'altro a passare in rassegna i lavori più importanti e significativi.

Poichè egli scrisse ben quarantaquattro commedie, sarebbe lavoro improbo e vano esaminarle tutte, anche perchè, come abbiamo già detto, è nostro intento di fermare l'attenzione su quelle produzioni che hanno maggiore vitalità e valore estetico, tralasciando quelle che furono solo tentativi più o meno riusciti, e lasciando dormire il loro placido sonno a quei tanti personaggi che morirono prima ancora di nascere, non essendo la fantasia del poeta riuscito a dar loro bellezza e vita. Avviciniamoci dunque alle poche creature *vive* ingiustamente dimenticate.

Nella nostra analisi non artificiosamente divideremo le commedie in tre gruppi - storiche - popolari - e a tesi - ma le esamineremo cronologicamente, secondo la data di rappresentazione, distinguendole solo per comodità di esposizione, in quelle di prima maniera - le quali abbracciano il periodo che va su per giù dal '50 al '57 e sono le commedie storiche e popolari - e quelle di seconda maniera che trattano precipuamente il dramma sociale o a tesi, il quale s'inizia nel '58 e dura ininterrottamente fino all'88.

Senza quindi fermarci ai vari lavori fatti in precedenza, cominciamo senz'altro ad esaminare il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* in quattro atti, scritta e rappresentata nel 1852 che fu il primo lavoro organico del Ferrari ed il suo capolavoro.

E, caso non nuovo nella storia dell'Arte, fu il più geniale, fresco, vivo, della sua produzione. Mai più infatti egli seppe costruire così organicamente una commedia, far vivere con un dialogo così agile e fresco, semplice e sincero, i suoi personaggi, creare dei caratteri così vivi, e macchiette così gustose ed argute. Scrisse ad un amico: « Con questo la-

voro ho voluto mostrare come io intenda tornare alla scuola del papà dei poeti comici, fuor della quale non credo vi sia salute ». Ed aveva ragione; perchè egli quando si allontanò da quella scuola fatta di verità e sincerità, e volle seguir la moda d'oltralpe, non riuscì più a dare al teatro un vero capolavoro.

Crediamo ormai inutile difendere il Ferrari dell'ingenua accusa di aver trovata la commedia bell'e fatta nelle *Memorie* del Goldoni e che poco merito spetta a lui per aver fatto rivivere personaggi e caratteri già creati dal maestro; accusa ingenua, diciamo, perchè, per quanto il Ferrari abbia potuto trovare nello studio delle commedie Goldoniane e nelle *Memorie* il materiale grezzo per la sua opera, egli l'ha poi fatto rivivere in una sintesi organica e nuova pur sfruttando materiali vecchi.

Anche il D'Arcais [1] affermò che « la superiorità di questo lavoro si spiega in un modo solo: vi ha collaborato Carlo Goldoni. Vi par poco? L'autore ne ha trovato già bell'e fatte le migliori scene nelle commedie e nelle *Memorie* dell'avvocato Veneziano. Il Teatro comico del Goldoni è una delle miniere nelle quali il Ferrari ha pescato più abbondantemente ». Così il buon Ferrari avesse continuato a pescare!... Ma che! Ci vuol altro per scrivere una commedia, anzi un capolavoro, se non se ne ha la stoffa; e nè lo studio delle commedie, nè delle *Memorie* Goldoniane avrebbero mai potuto ispirare al Ferrari il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* se egli non fosse stato un vero artista [2].

---

(1) Vedi *Nuova Antologia* - P. F. - Marzo - '86.

(2) Ci duole che anche in un recente ed ampio studio sul *Teatro contemporaneo in Europa* (L. Cappelli - Bologna 1921) il Ruberti - pur essendo un critico sereno ed obiettivo - a proposito del *Goldoni e le sedici commedie* abbia ripetuto la vana accusa (Vol. I - pag. 215).

Esaminiamone dunque il ccntenuto.

La commedia s'immagina svolta nella fine del carnevale del 1749.

Il Goldoni persegue la famosa riforma e, dopo molti successi e qualche insuccesso, essa è a buon punto. Il pubblico comincia a disavvezzarsi della vecchia commedia dell'arte ed a gustare la commedia nuova d'intreccio e di carattere. Che sforzi però il poeta deve compiere per vincere il gusto del pubblico, le ostilità dei comici assuefatti all'improvvisazione ed alla maschera, la diffidenza degli impresari che – come in tutti i tempi – giudicano il valore dell'opera dagli incassi; ed ogni nuovo lavoro è una battaglia, una nuova lotta da ingaggiare e da superare.

Nel primo atto siamo in casa del Goldoni, dove la moglie aspetta ansiosa l'esito della nuova commedia che è andata in iscena: *La vedova scaltra*. Ed ecco due Spagnuoli approfittare del momento di solitudine per attentare alla virtù di Nicoletta; e sono padre e figlio, Don Pedro e Don Fulgenzio. Prima viene il figlio e fa passare in un libro, che Nicoletta aveva manifestato desiderio di leggere, una sua dichiarazione anonima; e poi giunge il padre che cerca di ricorrere allo stesso espediente.

E la buona Nicoletta accetta i due libri. Ma padre e figlio, diffidenti ed ignari, s'impossessano ciascuno del libro e della lettera dell'altro e credono cho la signora Goldoni coltivi altri amori. Su questo equivoco s'impernia e si sviluppa la commedia che è sopratutto una magnifica pittura di caratteri; ed ecco l'arrivo di Don Marzio e di Sigismondo due figure schiettamente Goldoniane, il maldicente della famosa *Bottega del caffè* e l'adulatore, che portano l'annunzio del successo. E, per miracolo nuovo, Don Marzio torna a rivivere con le sue pettegole maldicenze e. pur affermando

3

fin dalle prime parole che « in questa circostanza non saprei nè di che, nè di chi potrei dir male », trova l'occasione di sparlare degli attori, del Goldoni, di tutti e d'insinuare sospetti e malumori con la sua linguaccia. Finalmente viene lo stesso Goldoni - che il Ferrari ha mirabilmente ritratto - col suo carattere semplice, onesto, pacato, sincero quale egli realmente fu e si rivela nelle sue gustose *Memorie*.

E ancora commosso dell'ultimo successo che gli procura il dubbio tormentoso se egli è realmente un genio o è la sua un'illusione. Ha sentore della tresca scorgendo i due libri, ma non trovandovi dentro nulla si tranquillizza. Rimasto solo con la moglie questa gli fa una scena di gelosia in seguito alle maldicenze soffiatele da Don Marzio, alle quali il Goldoni, risponde prima schermendosi e poi, dopo uno sfogo contro la maldicenza, fa tornare la pace nel cuore di Nicoletta, dimostrandole l'inesistenza dell'accusa, frutto solo delle altrui malevolenze. Ed ora all'opera: sente già pulsare nella sua anima la vita di nuovi personaggi, di nuove situazioni, di nuove commedie e siede al tavolino di lavoro, ancora infiammato dall'ultimo trionfo.

Ma ecco arrivare ad uno ad uno i comici a muovere le loro lagnanze, a portare in giro i loro futili pettegolezzi, le invidiuzze di mestiere, le loro *ciacole*. Ed ecco il suggeritore Tita, macchietta mirabile che suggerisce anche fuori del palcoscenico, e la puntigliosa e altezzosa Rosina che fa da cameriera, e la pettegola Norina, la seconda donna, e Paolo, il primo amoroso, giocatore impenitente, e la superba e finta isterica Placida, tutta boria e bile, la prima donna, e Medebac capocomico intransigente e diffidente che misura tutto il successo dai biglietti venduti, e tutti a muovere le proprie lagnanze al povero Goldoni che pazientemente li ascolta,

con quella sua aria buona e tollerante, ma, fino a un certo punto... perchè poi perde anche lui la pazienza e li manda al diavolo. Quando finalmente rimane solo con Medebac, ecco un terribile colpo: Zigo (personaggio ideale - come il Ferrari stesso afferma - che raffigura i nemici di Goldoni fra i quali il Gozzi) gli ha giuocato un brutto tiro: travestitosi, fingendo di essere il suo nuovo servitore, ha carpito al Medebac il manoscritto de *La Vedova scaltra*, per farne una parodia.

E, come se questo non bastasse, il Medebac lo minaccia se non gli dà la nuova commedia l' *Erede fortunata*, che Goldoni, reputa cattiva, di ritornare a rimettere in iscena la vecchia commedia dell'arte. E allora?... Allora Goldoni scatta: tollera i pettegolezzi, le invidie, le malevolenze, ma essere colpito nel suo sogno d'arte, che era la riforma, no: e si ribella, grida, si lascia trascinare ad escandescenze, prende una sedia e sta per scagliarla in terra... ma, ecco, all improvviso egli, che candidamente confessava di « esser nato pacifico e non aver mai abbandonato il suo sangue freddo » (chi non ricorda - Capitolo 39 parte I - nelle sue *Memorie* il delizioso racconto che fa del primo rifiuto ad una sua produzione che per poco... - per poco veh! - non stava per fargli perdere l'appetito? e - Capitolo 38 parte III - la famosa composizione del vocabolario veneziano, per conciliare il sonno?) rimette a posto la sedia, più calmo, mandando al diavolo il capocomico e ritornando fiducioso al suo lavoro. E allora torna ad affacciarsi il terribile dubbio tormentoso se il suo è genio o illusione. Intanto ordina a Corallina la cena. È solo? No, meglio nulla. Ma la fedele Nicoletta l'aspettava e allora « se la cena è pronta, il *Cipro* è pronto, non mi manca che l'alloro »; e Nicoletta gli mormorerà: *Verrà*. Ma il Goldoni, col suo senso pratico, ri-

sponde: « Teniamoci al presente: Andiamo a cena». Così si chiude il primo atto, costruito con sobrietà e vigoria, in un dialogo fresco e spigliato, tutto grazia e brio, e che è il migliore dei quattro.

Il secondo, infatti, è più artificioso e si basa sopra un equivoco un po' arrischiato: siamo in una sala di caffè dove don Marzio semina i fiori della sua maldicenza, Don Pedro sfoga col figlio la bile per essere stato messo in commedia, Sigismondo fa proteste di ammirazione e di devozione a questo e a quello. Zigo, mascherato, racconta di essere stato messo a parte, dal nobile spagnolo, dell'intrigo amoroso. Ma ecco arriva Rosina, poi Norina e Paoletto e tutti sparlano di casa Goldoni; arrivano da ultimo Goldoni e Medebac tutti e due mascherati, e non sono riconosciuti, anzi il Poeta è scambiato con Zigo, sicchè padre e figlio consegnano al Goldoni la lettera da ciascuno trovata nel libro, per comprometterlo. Intanto nasce una disputa fra Zigo e Goldoni – i quali fingono l'uno d'essere l'altro – (equivoco, ripetiamo, un po' inverosimile) in cui Zigo cerca di mettere in cattiva luce il rivale, dimostrando che ci sono nella commedia delle allusioni politiche che compromettono il Goldoni; e questi, a sua volta, gli grida in faccia tutti i mezzi vili dei quali si serve per combatterlo; ha trafugato il manoscritto de *La Vedova Scaltra*, si è servito delle lettere per gettare del fango sulla moglie, si è fatto pagare dai suoi nemici, e da ultimo gli dà del vigliacco, senza che Zigo possa difendersi, per non cadere nel ridicolo, svelando l'incognito. Con questa disputa si chiude l'atto.

Il terzo, nella prima parte di una meravigliosa freschezza, si svolge al teatro S. Angelo dove assistiamo alle prove dell'*Erede fortunata* in cui si ripetono tutti i soliti pettegolezzi fra i comici, si sveglia la gelosia di Tita, il sug-

geritore, che, non visto, ha potuto cogliere delle confidenze che compromettono l'onestà della moglie; si rinnovano i rancori fra Medebac e Placida, si acuiscono le competizioni fra Placida e Norina, le quali cercano ciascuna di destare gelosia nell'altra, e così via, finchè arriva Goldoni per riprendere le prove, dopo aver incitato ed incoraggiato i comici al lavoro, con un fervorino che non ha effetto sui loro animi astiosi. E così ricominciano i finti svenimenti della prima attrice, ad una scena d'amore gustosissima che Tita è costretto a suggerire alla moglie, proprio con Paoletto, che gli hanno soffiato sia il suo amante. Ma l'arrivo di Nicoletta, che viene a prendere il marito per accompagnarlo al Teatro S. Luca, dove si rappresenta *La scuola delle Vedove* di Zigo, fa sospendere le prove, mentre il Goldoni annunzia al Medebac che col nuovo anno non rimarrà più con lui.

« Perdere Goldoni! La gloria del teatro Italiano! 843 biglietti! » – il Medebac esclama, e con queste parole si chiude la prima parte dell'atto.

L'altra si svolge al Teatro S. Luca dove trionfa *La scuola delle Vedove* di Zigo. Qui troviamo il nobile Grimani [1] – una delle più belle e fresche macchiette del teatro del Ferrari – il patrizio veneziano, che parla nel suo arguto dialetto, tratteggiato mirabilmente, con tocchi sobri e precisi, senza fronzoli e « ciacole », che rivelano in poche efficacissime battute, un carattere pieno di praticità e buon senso; ed il suo servo Bortolo. Goldoni con Nicoletta arrivano in buon punto mentre il pubblico applaude il rivale e

---

(1) Anche il nobile Grimani è un personaggio realmente esistito che lo stesso Goldoni aveva messo in commedia nel *Momolo sulla Brenta* uno dei suoi primi lavori (1739) e che intitolò di poi *Il Prodigo.*

fischiano lui. Il Grimani, col suo fare bonaccione, lo rimprovera però nel sentir chiamare ingrato il pubblico veneziano sol perchè applaudisce Zigo, ricordando che c'è anche un pubblico che applaude ancor più lui; e poi, col suo fine buon senso l'ammonisce: « Si sa che non tutti gh'a i stessi gusti, le medesime inclinazion e purtroppo zente de cattivo gusto ghe ne xe ancora, come ghe ne xe sempre stà, e come ghe ne sarà sempre ». Saggie parole!

Intanto, mentre dei signori si affollano per congratularsi con Zigo, arriva Medebac e prega Goldoni a volerlo seguire a teatro dove il pubblico invano lo chiama da un pezzo alla ribalta per festeggiarlo; e Goldoni va con tutti gli altri signori incuriositi, lasciando deluso Zigo, che quando ritorna per ricevere gli onori, non trova nessuno, all'infuori di Grimani e Nicoletta mascherata, alla quale, ignaro, rivolge il suo ringraziamento.

Nel quarto atto siamo di nuovo sul palcoscenico del teatro S. Angelo durante la rappresentazione de *L'Erede Fortunato.* Ma ahimè! la commedia va a rotoli, il pubblico fischia, e tutto finisce male. Viene anche Grimani a consigliare Goldoni di ritirare il prologo apologetico, lanciato contro Zigo per difendersi dalle accuse di costui. Allora Goldoni, colpito nel cuore, si sdegna contro il Tribunale Supremo che non lascia ad un gentiluomo la facoltà di difendersi da vili accuse e dalla taccia di avventuriero e decide di persistere a non ritirare nulla per difendere la sua arte ed il suo decoro. Il nobile Grimani prima insiste, ma poi, convinto anche lui dal calore della difesa, promette al Goldoni tutela e protezione. Intanto sorgono nuovi pettegolezzi fra i comici scoraggiati ancor più dai fischi e dall'insuccesso; lo stesso suggeritore si rifiuta di suggerire ed il povero Goldoni corre a sostituirlo.. Ma tutto è vano, la

rappresentazione s'interrompe. E allora, balenatagli una di quelle sue idee geniali, butta giù in men che si dica pochi versi martelliani, e fa annunziare al pubblico che per il nuovo anno comporrà - incredibile audacia! - sedici commedie nuove. Il pubblico accoglie la sfida con gioia, i fischi si mutano in applausi, si acclama *La vedova scaltra* si chiama fuori il Goldoni ([1]) e l'insuccesso si cambia così in vero trionfo « Il dado è tratto - egli esclama - ho segnata la mia sentenza: o il ridicolo o la gloria, o la frusta o l'alloro, impostore o poeta ».

E così la commedia si chiude dopo che il Grimani ha ottenuto la proibizione de *La Scuola delle Vedove* e la libertà di circolazione del prologo apologetico, mentre il Goldoni addita le persone che lo circondano e che gli daranno i soggetti per le sue nuove commedie e il successo che il Ferrari fa vaticinare, per bocca del poeta, anche per sè: « Siamo nel 1749; se nel 1750 si applaudiranno le sedici commedie nuove di Goldoni, anche un secolo dopo forse, si applaudirà *Goldoni e le sue sedici commedie* ».

E il Ferrari non ebbe torto.

Abbiamo analizzato minutamente tutta la trama per far vedere come nell'insieme la commedia sia ben costruita, le scene, tutte giustamente tagliate ed impostate, si sviluppino logicamente e con sobrietà, non c'è nulla di stentato, di involuto, d'artificioso - difetto in cui cadrà molto spesso in seguito - come l'intero lavoro sia stato pienamente elaborato e rivissuto nell'insieme e nelle singole parti.

---

(1) Qui il Ferrari incorre in un piccolo anacronismo. - Allora (nel 1750, - non c'era in Italia l'uso di chiamare l'autore alla ribalta, e la prima volta che al Goldoni accadde di essere chiamato a ringraziare il pubblico, con sua grande sorpresa, fu in Francia per la rappresentazione del *Boirru Bienfaisant* (1771). (Vedi: Memorie).

I caratteri, pur mancando di profondità, son tutti tratteggiati con chiarezza e vigoria, in ispecie quello di Goldoni, del suggeritore Tita, del capocomico Medebac, del nobile Grimani, oltre a Sigismondo e don Marzio.

Vedete, per esempio, Don Marzio: appena è a parte dell'intrigo dei due Spagnuoli, va soffiando ad ogni parte, assicurando come cosa certa ed indiscussa: « Tutti e due padre e figlio, tutti e due padre e figlio! » Come entra in iscena al primo atto, come in poche parole balza fuori il suo carattere! Vale la pena di citarle.

« *Nicoletta* — Ditemi come è andata?... (la rappresentazione).

Don Marzio — (seriamente) Sicuramente, signora Nicoletta, in questa circostanza non saprei nè di che, nè di chi poter dir male! sono condannato a dir bene per forza. *La Vedova scaltra* del signor Goldoni è una produzione di tal bellezza che si sospetterebbe rubata a Molière. Il fanatismo che ha prodotto è stato immenso, e sarebbe stato maggiore se il pubblico veneziano fosse meno imbecille di quello che è; se la compagnia Medebelac impiegasse a studiare tutto il tempo che perde in gelosia di donna, in ragazzate d'ogni genere, e se infine il signor Goldoni consacrasse alle briose signore veneziane, e ai nostri patrizii... influenti la corte e le premure che prodiga alla prima donna, alla prima servetta, all'amorosa, o che so io, con molto poco suo decoro, la qual cosa, sia detto per incidenze, ci vuole proprio una moglie al di là di buona come siete voi per sopportarla ».

Non l'ha risparmiata a nessuno, ed ha appena aperto bocca!

Ed il Medebac, il capocomico che non vede nell'arte se non l'interesse ed il guadagno; il valore dell'opera è per

lui un corrispettivo in biglietti venduti ed in quattrini. Sentite quando viene a trovare il Goldoni : – « Gran commedia, gran commedia *La Vedova Scaltra*, ottocentoquarantrè biglietti in cassetta. Posizione nuova, caratteri superbi ! Fino trenta lire una chiave di palco ! Gran commedia un po' lunghetta veh !... e le commedie lunghe stancano ».

Credete che il suo giudizio sia ispirato da senso artistico ? Ma neanche per sogno !

« Ah si, ve lo dico per vostro bene, è lunghetta : trentotto once d'olio più del consueto si è bruciato !.. ». E più ancora « Mio caro, per me quando il teatro è pieno, sia poi pieno di gente che applaude o di gente che fischia che fa ? i biglietti sono sempre biglietti...» e ancora « la gloria cos'è ? È una bellissima moneta, ma quando voglio ridurla in spiccioli, il cambiavalute mi dice che è una moneta di museo e non me la scambia ».

Vedete : il Goldoni fa il fervorino ai suoi comici e conchiude : – « Finora le cose nostre sono andate molto prosperamente : la riforma del teatro italiano è già bene inoltrata e se abbiamo seminato con fatica e stento abbiamo anche raccolto messe di rinomanza e di gloria », e il Medebac pronto : « È vero : fino ottocentoquarantatrè biglietti in una sera...» e così via.

Che dire per esempio del mirabile dialogo del terzo atto fra Norina e Placida in cui una rintuzza e rimbecca l'altra, si punzecchiano, si berteggiano, s'insultano a vicenda, rinfocolano odii e gelosie con tanta vivacità ed arguzia a spese del povero Tita che, da prima gode, ma poi... sa ciò che avrebbe preferito non sapere, tanto più che è una bassa calunnia. Sentite le due pettegole !

(Atto Terzo - Scena III).

Norina — (con caricata urbanità) Con permesso della signora!

Placida — (con caricata cordialità) Oh ma che dite, mia cara Nicoletta, sedete, senza complimenti.

Norina — (c. s.) Siccome ci hanno fatto la predica perchè trattassimo con madama come si conviene, per questo mi sono messo in tasca uno scatolino di cerimonie che la signora non potrà lamentarsi.

Placida — (c. s.) Siccome mi hanno pagato un abito perchè vi tratti con cordialità, per questo vedrete che non mancherò mai di dire mia cara Norina!

Tita — (il suggeritore fra sè) Altra scena, altra scena!

Norina — (c. s.) Spero che la vostra cortesia ci perdonerá di avervi fatto aspettare ma proprio, ve lo dico come si conviene, c'eravamo dimenticati di voi!

Placida — (c. s.) Non occorre che vi scusiate mia cara Norina; ho aspettato perchè mi è parso di aspettare; del resto, ve lo dico con cordialità, non avrei avuto soggezione di andarmene.

Norina — Come va la salute? (alludendo agli svenimenti che Placida si fa venire per un nonnulla).

Placida — Obbligatissima, bene.

Norina — La cena di ieri sera non vi ha irritato i nervi.

Placida — Niente affatto, mia cara; e a voi ha prodotto indigestione.

Norina — A me.

Placida — Oh, scusate, m'ero dimenticata che voi non c'eravate.

Tita — (fra sè) Oh come me la godo!

Norina — Avete visto Goldoni?

Placida — Non mi ricordo bene.

Norina — Sapete la novità?

Placida — (curiosa) Novità? che novità? (sedendosi presso Norina).

Norina — Se avete visto Goldoni la saprete.

Placida — Non l'ho visto, non so nulla.

Norina — Poveretto, è stato da me a sfogarsi (fra sè) voglio farla arrabbiare.

Placida — (gelosa) Ah è stato da voi? a sfogarsi? e di che?

Norina — (fra sè) Ci ha rabbia (forte) è in collera con sua moglie.

Placida — E perchè?

Norina — Ve lo dirò: Ma per carità non ne fate uso: È una confidenza che Goldoni mi ha fatta, così nell'intimitá dell'amicizia... Capite bene...

Tita — (fra sè venendo un po' fuori dalla sua buca) Ah che pelle fine!

Placida — (battendo un piede) Ah va bene: Non dirò nulla, ve l'assicuro; rispetterò le confidenze d'amicizia (tornando con dispetto a sedersi in un'altra sedia).

Norina — Non dite nulla neppure con lui!

Placida — Neppure con lui.

Norina — Parola?

Placida — Parola! (fra sé) appena lo vedo mi sentirà.

Norina — Ecco di che si tratta. Va per casa Goldoni un certo don Pedro con un certo don Fulgenzio, oriundi francesi, due figure da sconciare una donna incinta, ma molto ricchi; lo credereste? Goldoni si è accorto che questi

due signori fanno la corte a sua moglie, e che, pare impossibile, sua moglie... pare... insomma pare che ci dia retta.

Placida — A tutti e due.

Norina — Pare.

Placida — Padre e figlio?

Norina — Pare, pare...

Placida — Ah sarà così senza dubbio. Ma brava la signora Goldoni, la severa, la ritrosa signora Goldoni.

Norina — Già se volete non le do neanche torto: è un pane reso. La Goldoni non potrà ignorare che suo marito non le è fedelissimo... e sapete bene

Se Tirsi è infido a Nice
Ragion d'essergli infida ha l'infelice!

Placida — (offesa credendo che parli di lei) Che vorreste voi dire?

Norina — Sì, a qualche altro genietto.

Placida — (c. s.) Come parlate, per chi?

Norina — Ah! Che serve! tutti sanno la preferenza ch'egli accorda... (fa un gesto verso Placida, poi accenna sè stessa) a me!

Placida — (prima offesa poi piccata) A voi?

Norina — Tutti lo sanno.

Placida — Tutti! Non credo, tutti.

Norina — Meno forse qualcuno che non vorrebbe per invidia. (fra sè) l'invidia la divora.

Placida — (fra sè) Sfacciata lo fa per farmi arrabbiare.

Tita — Oh come me la godo, come me la godo!

Placida — ..... Ditemi: come intende questa faccenda Paoletto il vostro amante, il vostro futuro!...

Norina — Oh bella che colpa ci ho io se Goldoni è innamorato di me?

Placida — (con dispetto dissimulato) Ah innamorato di voi! Eh già capisco Paoletto si darà pace e vi renderà la pariglia.

Norina — Come intendete?

Placida — Che egli cercherà qualche altro genietto altrove.

Norina — Poveretto lui! (con premura passa nella seggiola presso Placida) Ma che sapreste qualche cosa?

Placida — Ah io non so niente.

Tita — (fra sè) Come me la godo, come me la godo!

Norina — Capisco anzi che saprete molto e vi prego a dirmi tutto.

Placida — Ma che volete? mi fa specie che non vi siete accorta anche voi... è un affare che tutti sanno.

Norina — Vi giuro che non so nulla. Di chi intendete parlare?

Tita — (fra sè) Che scena, che scena!

Placida — Cosa serve? della moglie del suggeritore, di Rosina.

Tita — (fra sè ricadendo a sedere) Oh Dio che sento!

Norina — Ah! briccone di un Paoletto giocatore e poi anche infedele? e quella sfacciata di Rosina...

Placida — Non avete mai osservato quando recitano delle scene amorose fra loro, con che anima, con che entusiasmo si dicono: « ti amo », « ti adoro! ».

Norina — Ah scellerati!

Tita — (fra sè) Ed io suggerisco.

Norina — E considero quel mammalucco del suggeritore non essersi mai accorto di nulla.

Tita — (fra sè) Linguaccia da tanaglie!

Placida — Potrebbe essersene accorto e tacere per prudenza.

Tita — (fra sè) Di bene in meglio.

Norina — Ma quando vengono mi sentiranno! (torna a sedersi).

Placida — Mangia l'aglio anche tu, col signor Goldoni la discorreremo ».

Dopo questo breve saggio, credo che sia inutile altro commento.

E tale semplicità, spontaneità, vivezza di dialogo, il Ferrari mai più raggiunse in nessun altro lavoro, che seppe far vivere - quel che è più - della vita che il Goldoni descrisse con tanta veritá e che il Ferrari seppe rivivere nel suo spirito pienamente, dandoci un lavoro così organico nell'insieme e vivo nelle singole parti. Il suo capolavoro!

Ed il merito non fu suo... scrissero gli ipercritici! Certo: fu della sua grande Arte!

***

Dopo *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* il Ferrari, oltre ad una commedia di nessuna importanza *La Bottega del cappellaio* scrittá prima in modenese poi in italiano, si accinse a lavorare nel '53 al *Dante a Verona* per il concorso drammatico del teatro Carignano di Torino, lavoro che gli costò lunghi studi e ricerche faticose.

Il lavoro non fu accettato, e quando finalmente fu recitato nel '57 dalla compagnia Bellotti-Bon al Dal Verne di Milano, dopo sei o sette repliche, non fu più rappresentato ed a ragione.

In questa commedia in cinque lunghi e pesanti atti l'autore, come scrisse nella prefazione... « Colla fedele ripro-

duzione dei caratteri buoni o viziosi dell'età storica, presa a rappresentare, si assunse di mostrare i buoni o viziosi caretteri dell'età nostra, quasi fare del passato uno specchio in cui i presenti credendo contemplare l'immagine altrui, contemplassero la lor propria...».

Questi gli intenti. Ma ahime! leggendo la commedia, che oppressione, che azione slegata, che retorica vana, che burattini quei personaggi! Lo stesso Dante, che entra finalmente nel terzo atto, tanto che il pubblico alla fine del secondo avrà certamente esclamato col buffone: « Dante Alighieri di qua, Dante Alighieri di là! sono veramente curioso di sapere come è fatto questo Dante Alighieri! » è una ben povera cosa.

Sentite per esempio questo fiore di retorica: « Oh! miei sogni di gioventù! Oh! propositi di patria grandezza fecondati dall'amore! Oh! fede dell'avvenire giurata sul tuo sepolcro, oh! divina Beatrice! Oh! mio poema, duplice specchio del mio secolo e dell'anima mia! Opera civile, ammonitrice! Vero è: chi pone la quercia non avrá corona dalle sue foglie, ma chi semina il vero, coglie fiore di gloria e prepara frutto di civiltà! (vivamente). Non vo' più darmi pensiero alcuno di politiche faccende: il mio poema e non altro! scriviamo, o Beatrice, (che è in cielo, s'intende), scriviamo! ».

Così il poeta a noi si presenta. Povero Dante! Non ci desta ammirazione che per tutti gli ammirativi messi dall'autore. Ma è il vero caso di ripetere che « Tacere è bello ». Se quei signori critici avessero avuto ragione! Ma come? Con la *Divina Commedia* e la *Vita Nuova* e il *Convivio* e il *De Monarchia* e tutto il materiale su Dante, il Ferrari non poteva creare un altro capolavoro come aveva fatto per il *Goldoni*? Purtroppo no, perchè il *Goldoni* fu un lavoro

ispirato e profondamente sentito, e quindi un capolavoro, mentre nel *Dante* l'erudizione e la troppa elaborazione soffocarono l'ispirazione e venne fuori un orribile, indigesto pasticcio.

Dopo *Dante a Verona* per il gran lavoro compiuto, come abbiamo già detto, fu colpito da cecità; in questo periodo scrisse *La scuola degli innamorati* una commedia in quattro atti che, se prima ebbe buona accoglienza per riguardo alla disgrazia che aveva colpito il Ferrari, fu poi accolta freddamente e cadde del tutto. « Forse così meritava » - scrisse l'autore nella prefazione. Noi togliamo anche il « forse ».

Nel '53 aveva scritto un'altra commediola in un atto *Dolcezza* e *Rigore* e prima ancora *Una poltrona storica*, tratta da un episopio raccontato nell'autobiografia dell'Alfieri e che, recitata nel '53, ebbe favorevoli il pubblico e la critica. « È lavoro giovanile, non privo d'una certa grazia - come scrisse il D'Arcais » [1]; ma ben presto fu dimenticato e non a torto.

Ed ora passiamo ad esaminare *La Satira e Parini* che, dopo il *Goldoni*, è il lavoro storico più importante e significativo. Fu rappresentato per la prima volta al Teatro Alfieri di Torino, nell'agosto del 1857, dalla drammatica compagnia di Gaspare Pieri e premiato nello stesso anno. Ebbe un successo grandissimo e, come abbiamo già detto, perfino Cavour, Prati, Mamiani andarono a congratularsi col Ferrari.

Diciamo subito che a noi, oggi, tale successo pare un

---

(1) V. *Nuova Antologia* - Paolo Ferrari - Marzo '89.

po' esagerato perchè la commedia, pur avendo dei pregi, ha anche il grande difetto di essere troppo macchinosa, inorganica, pesante nell'insieme e rivela già nel Ferrari quella tendenza all'artificio ed all'ampollosità più che alla semplicità, a sbalordire più che a commuovere, alla costruzione scenica più che alla intima vitalità dei personaggi.

Manca in quasi tutte le sue commedie una vera e propria *azione* che in un opera drammatica non consiste solo nel movimento esterno, in contrasti, conflitti puramente formali (di questi ce n'è anche troppi!) ma nel saper coordinare questi movimenti subordinandoli alla grande *azione*, di natura essenzialmente *intima* e *psicologica*, nel continuo movimento, nella ininterrotta evoluzione delle anime nella loro più intima profondità; ed è questa intima profondità che manca in quasi tutti i personaggi del Ferrari.

Lo stesso marchese Colombi - che è rimasto proverbiale - non è poi uno di quei veri caratteri comici che - crediamo di poter affermare - il Ferrari non creò mai. Tutti i suoi personaggi comici sono di una comicità voluta, forzata, artificiosa, prodotta da un « tic » speciale, e da un difetto, non dalla vera comicità che erompe da un carattere comico di per sé stesso o reso tale dalla situazione.

Nel mondo Goldoniano, invece, il carattere è colto nella pienezza della vita reale: la comicità perciò non scaturisce da motti di spirito, « qui pro quo », freddure, « tic », ma dalla brusca vivacità delle situazioni e dei contrasti. Chi non ricorda, per esempio, la mirabile scena del *Burbero benefico* (Atto I. scena VIII) fra lo zio burbero e la nipote timidissima, così piena di sana comicità? Ma questo lo vedremo meglio in seguito.

Cerchiamo intanto di raccontare la trama, con la maggiore chiarezza e brevità possibile.

Il Ferrari, in questo lavoro, si propose, al solito, un intento morale che qui fa risultare dal contrasto fra la satira civile del Parini, nobile, ammonitrice, che cerca di colpire i vizi del suo tempo e della società in cui vive, per migliorarne i costumi, e la satira bassa e spregevole, prodotta da passioni e interessi personali, a scopo disonesto e malvagio.

La scena si svolge a Milano nel 1765. Nella prima parte del primo atto (giacchè tutti e quattro si dividono in due parti) siamo in una camera di locanda, dove Parini viene a trovare il Barone De Gianni, un ambizioso poetastro megalomane ed adulatore, che ostenta al modesto Poeta i suoi trionfi; arriva poi l'editore Magrini e avverte il Parini che è stata proibita la vendita del *Mezzogiorno* che sarà sottoposto al giudizio degli accademici Enormi. Il Magrini rivela poi che questo è un trucco ed il veto lo ha fatto porre proprio lui affinchè si vendano un maggior numero di copie ed ecco che facciamo la conoscenza del marchese Colombi, il presidente dell'Accademia, del quale, prima ancora che arrivi, il Magrini c'informa. Crediamo opportuno aprire una parentesi per far notare che quasi tutti i caratteri del Ferrari non emergono nè risultano dall'azione, ma da giudizii precedentemente riferiti da altri personaggi o da autopresentazioni; come vedremo poi più ampiamente.

Ed ecco il Colombi far pompa della sua eloquente ignoranza fiorita di spropositi e magnificare il De Gianni, e poi venire la contessa Paola che si professa donna di casa e che, con tiro birbone induce il De Gianni a far alcuni versi satirici per sperimentarne la facile vena. Il De Gianni li improvvisa, mentre Colombi li trascrive spropositando, ignaro che serviranno a le mene segrete di Donna Paola che ha interesse (e qui l'azione si complica) a non far concludere

un matrimonio fra il Cavaliere Leopoldo, nipote del Governatore, e la figlia della baronessa Degiuno, per via di una eredità che avrebbe così suo fratello, il conte Travasa. E allora, nella satira, fa insinuare il sospetto che Leopoldo corteggi la madre e la figlia. Quando il Colombi ha già scritta la satira rivelano al De Gianni lo scopo di essa.

Nella seconda parte del primo atto, molto efficace per la pittura di ambiente, siamo in casa del conte Travasa, il *giovin signore* sì mirabilmente ed argutamente descritto dal Parini. E qui vediamo sfilare ad uno ad uno il parrucchiere, il maestro di musica, il maestro di ballo e quello di francese. Intanto al Conte Travasa capita fra mani una delle ignobili satire che gli perviene assieme ad una lettera di un amico che dice di averla rinvenuta. Il giovin signore va su tutte le furie e fa chiamare il Magrini; poi giunge il Parini che viene a raccomandarsi perchè sia dato libero corso al suo poema. Travasa gli propone di farlo entrare nell'accademia purchè egli chieda delle scuse; il Parini dignitosamente si rifiuta di farle, ma accetta una commendatizia ed un invito ad un banchetto in casa Colombi. Frattanto il Magrini ha scritto una satira contro la baronessa Degiuno che il Travasa approva le sia inviata. Ma per una strana inavvertenza il Travasa scambia la satira del Magrini con la raccomandazione del Parini, e su questo equivoco s'imposta la commedia, come ora vedremo. Intanto l'uno dopo l'altro arrivano il Conte Federico, il Conte Arturo, il Marchese Colombi, e tutti lì a raccontare della satira che hanno ricevuto sul Conte Travasa e a darsi l'un l'altro la colpa per averla resa di pubblica ragione. Da ultimo arriva il megalomane De Gianni, con tutte le commendatizie, e, mentre i maestri di ballo, di musica e di francese dànno ciascuno la propria lezione ed il Giovane conte Travasa va

ad incipriarsi, il Parini, nobilmente sdegnoso, esclama « Oh forte! e il suo grand'avo, così pur presso a poco - affrontava la polve il fumo e il foco!...» Imitazione dei versi del Mattino

> « Or ti fa core,
> e in seno a quella vorticosa nebbia
> animoso ti avventa... »

colle quali parole si chiude il primo atto, che è il migliore dei quattro per impostazione, semplicità di costruzione, logicità di sviluppo e di azione, spigliatezza di dialogo ed organicità d'insieme.

Nella prima parte del secondo atto siamo in casa del Governatore; mentre il Parini viene a chiedere protezione alla moglie di lui, perchè sia dato libero corso al *Mezzogiorno*, un servo racconta l'episodio de *La Vergine Cuccia.* Poi arrivano il De Gianni, il Conte Leopoldo, Donna Paola, il Marchese Colombi e tutti hanno una copia della satira del De Gianni. Il Colombi la legge, s'intende, spropositata come egli l'ha scritta (è qui la comicità del personaggio che invece di « musa eliconia » ha scritto « musa laconica », invece « che alletterà l'orecchia, perfin de' numi in ciel », - ha scritto « perfin le nubi in ciel », invece che « adesca madre e figlia », « tedesca madre e figlia », invece di « poeta » « piviale » e così via, cioè a dire si basa tutto su di un giuoco di parole forzato e voluto, donde risulta una comicità banale, grossolana e non fresca e spontanea). La baronessa Degiuno, punta dalla satira, dopo un vivace scambio di punzecchiature con la contessa Paola, annunzia che manderà a monte il matrimonio fra sua figlia e il nipote del Governatore, il quale rimane indeciso se deve dare o no libero corso alla satira del Parini.

Nella seconda parte dell'atto secondo siamo in casa del marchese Colombi che offre un gran pranzo. Giunge prima

il Parini, invece che con la commendatizia del Conte Travasa, con la satira di costui, che lo metterà in cattiva luce; e poi arrivano tutti gli altri invitati; dopo i soliti convenevoli e le solite maldicenze, la satira vien letta; tutti s'intende, incolpano il Parini, ma questi, che ha capito l'equivoco in cui son caduti, nobilmente si schermisce, chiarendo come sta la cosa, ma rifiutandosi di accusare il Travasa. Intanto il pranzo viene servito, mentre il povero Colombi storpia i versi che aveva preparato per l'occasione dicendo:

« Io grido qui pien di riconoscenza
Evviva chi mi onorò di venir a far meco penitenza »

invece di « viva chi mi onorò di sua presenza », coi quali si chiude l'atto secondo.

Nella prima parte del terzo atto assistiamo alla famosa accademia presieduta dal Marchese Colombi, nella quale il De Gianni tiene un magniloquente discorso che fa addormentare tutti, ed a cui fa seguito un'altro del Colombi, infiorato dei soliti spropositi marchiani.

È innegabile però nel Colombi una vena di sana comicità per la importanza che egli si dà in contrasto con l'ignoranza che dimostra nelle sue affermazioni, avvalendosi dei soliti *qui pro quo*, frizzi, arguzie, freddure, tanto che alcune sono rimaste famose. Sorge infatti una discussione per l'ammissione nell'Accademia del Parini e del De Gianni.

Sentitelo come parla, perchè le proteste non cessano nonostante egli s'affanni a scampanellare.

« Si grida che la legge non deve essere violata ».

ed egli pronto:

« Ma neanche il presidente può violarsi per quello
Ma viceversa violano perfino il campanello!

E si dovrà tacere se per caso io ragiono,
Ma viceversa parlano perfino quando sono!
Ma io sono o non sono? Che sono qui per niente?
Se sono il campanello sono anche il presidente!
Dunque che si finisca sì incivil sussurio!
E zitti tutti quanti che adesso parlo io!!! »

Dopo la difesa fatta dal Governatore al *Mezzogiorno* del Parini, questi s'induce a leggerne qualche brano ed appunto parte dell'episodio de *La Vergine Cuccia*, con una aggiunta del Ferrari di alcuni versi. Il Governatore però credendo che si alluda a sua moglie, non vuol più saperne. Il Parini, allora, domanda al Travasa di chiarire l'equivoco che l'ha messo in questa brutta posizione, ma, avendo costui rifiutato, il Parini dopo un nobile sfogo, promette di vendicarsi dell'offesa.

Nella seconda metà del terzo atto siamo in un pubblico passeggio dove il De Gianni e il Magrini commentano le allusioni che ci sono nel *Mezzogiorno* e tutti i personaggi credono di ritrovare sè stessi, compreso il Colombi, che pensa:

« Capite? il mio gran nonno fu un Lombi di casato
E si chiamò Colombi d'America tornato;
E chiaro è che il poema convien che su me piombi
perchè sono il rampollo « de' magnanimi lombi ».

E così si accendono dispute, discussioni vivaci perchè è il Conte Arturo crede di essere lui, « il giovin signore », la contessa Paola « la pudica sposa » e così via, ed il De Gianni, per vendicarsi del Parini, credendo avere indovinato le precise allusioni, combina, per l'ignoranza dei veri rapporti di parentela, senza volere, un bel pasticcio, che lo obbliga a ritirarsi, mentre tutti, indignati, decidono di far vendetta del povero Parini.

Questa seconda parte dell'atto è la più confusa e complicata anche per il gran numero dei personaggi che devono stare in iscena - e non è poco merito - e perchè tutta l'azione si riduce ad un insieme di pettegolezzi.

La prima parte dell'atto quarto si svolge in casa Parini che comunica a Leopoldo il brutto tiro che gli han fatto e di cui si avvarrà per manifestare la sua innocenza. E qui il Ferrari imposta uno dei soliti equivoci ingegnosi di cui farà in seguito uso ed abuso e che servirà allo scioglimento della commedia. Viene poi la moglie del Governatore a chiedere spiegazione al Parini se ha creduto alludere a lei nella satira de *La Vergine Cuccia;* ma egli chiaramente le dimostra che quella satira fu scritta prima, e sfoga con calde parole il proprio sdegno. Il De Gianni, che era venuto poco prima, gli porge occasione per un altro nobile sfogo - che sa un po' di maniera - in cui magnifica l'opera dei Verri, Beccaria, ed altri grandi e che - dati i tempi - otteneva certo sul pubblico l'effetto voluto, specie quando esclamava:

... « Oh se al lascivo amore dei comodi e degli agi,
Se alla funesta boria del sangue e dei palagi,
Sostituisse tutto l'italo patriziato,
Come essi, il vero orgoglio del civile primato
Che fe' grandi i nostri avi, e fesse comunanza
Di genio e di sventura, di fede e di speranza
con tanti generosi spirti, chiedenti invano
Chi a redimere il patrio genio lor dia la mano
Contro il corrotto gusto della moda straniera,
L'alpe e il mar non sarebbero più inutile barriera!,..»

Se a noi questi versi oggi appaiono un tantino retorici, pensate invece all'effetto che dovevano avere nel '58 su gli animi degli italiani che in quel verso, *Chi a redimere il*

patrio genio loro dia la mano, sostituendo mentalmente a *genio, suolo,* sentivano vibrare i loro veri sentimenti, tutte le loro più sacre aspirazioni.

E lo scopo del Ferrari - non dimentichiamolo - era soprattutto questo. Sotto la veste del poeta drammatico, si sentiva il patriota.

Nella seconda parte dell'atto quarto siamo in casa del Governatore dove arrivano a poco a poco tutti i personaggi, sorpresi e confusi per aver ricevuto uno strano foglio, inviato dal Parini e che invece credono del Governatore, in cui si obbliga loro da dichiararsi i veri autori delle vili satire che circolavano (ed è questo l'equivoco ingegnoso impostato nella prima parte dell'atto quarto); finalmente chiariti gli equivoci, si scoprono i veri autori delle satire volgari, e così la commedia ha fine.

Abbiamo cercato per quanto ci è stato possibile, di riassumere, con la maggiore chiarezza ed atto per atto, la trama, per vedere come sono stati costruiti; ma una cosa appare subito evidente: l'artificio della tela che non si sviluppa logicamente, bensì sempre si complica con nuove trovate, mezzucci, equivoci, per giunger poi al compimento più con un'abile giuoco di scena che con un logico procedimento, voluto dall'azione. Se guardiamo infatti bene, tutta la commedia serve più di pretesto per svolgere la tesi che l'autore si è proposto, che a mettere in giusta evidenza i caratteri dei personaggi. Manca in essa la spina dorsale, cioè a dire quella linea fondamentale su cui la commedia deve imperniarsi, e l'autore si serve invece di mezzucci, trovate, colpi di scena, per coprire il vuoto sostanziale del lavoro. Prendiamo infatti una qualunque commedia Goldoniana: fatta qualche eccezione, in poche parole, noi possiamo riassumerne la trama. Provatevi invece a riassumere

questa. Tutto è accessorio e la linea fondamentale vi sfugge: perchè più che a dar vita a dei personaggi, a lumeggiare uno stato d'anima, a manifestare una passione, la commedia serve a dimostrare una tesi morale che l'autore mette in bocca al Parini stesso, a mò di conclusione, come alla fine di un teorema.

Volete sentire infatti come la commedia si chiude?

> *Parini*... - La satira cos'è?...
> E' uno spirto invincibile ch'ogni coscienza invade
> d'aborrimento ai guasti usi d'inferma etade;
> Se questo istinto è in alma cui la virtù non frena,
> Che affetta essa pur sia dalla comun cancrena,
> Ecco la turpe satira, verme vil che si pasce
> d'altri vermi, e dilata la cancrena ond'ei nasce:
> Se invece è in alma nobile, ecco allora l'urbana
> Satira, eroico caustico, che abbrucia ma risana.
> Quella d'invidia e d'ozio nacque, prole bastarda,
> Quando l'ozio e l'invidia neghittosa e codarda:
> Questa operosa e ardita in lealtà assomiglia
> La virtudè e lo studio, ond'ella è ingenua figlia:
> Come i bastardi quella nome non porta, o come
> d'un delatore il figlio, nasconde il proprio nome;
> Secura e altera questa sprezza le insidie e l'onte,
> Che d'un padre onorato mostrar può il nome in fronte:
> L'una è sempre l'infido pugnal del traditore,
> Cade, e del suo padrone divien l'accusatore;
> L'altra è spada impugnata in legittima gara
> Che altrui porta i suoi colpi e i colpi altrui ripara:
> Quella nessun corregge, perchè offende sol uno;
> Questa ammaestra tutti perchè non guarda alcuno:
> Là fu tema il vizioso, qui la virtude è il tema;
> Là morirà un libello, qui resterà un poema!
> . . . .

Non manca che il « come volevasi dimostrare ».

Dopo il Parini, il tipo meglio riuscito, è quello del Marchese Colombi, che è una bella macchietta gustosa - non esageriamo però a dargli troppa importanza - ma che sta in secondo piano; tutti gli altri poi sono secondarî, se pure ben coloriti. In una commedia simile, ciò che si guadagna in azione formale si perde in profondità psicologica. In altre parole in una commedia dove vi sono pochi personaggi l'autore ha l'agio di farli apparire nella loro totalità, facendoli - più che parlare - agire molto e mettendo in evidenza il loro carattere; ma, dove ce ne sono troppi, ciascun personaggio può dire poco ed agire meno e perciò risulta quasi sempre appena sbozzato, o una *macchietta* più o meno ben riuscita.

Dobbiamo però riconoscere al Ferrari il gran merito di saper abilmente costruire le scene, avere ingegnose trovate, far muovere tanti personaggi e saperli ben colorire, in ispecie quello del De Gianni, del Conte Travasa e della Contessa Paola, concludendo però che, se questa commedia ha indubbiamente dei meriti, specie per la efficace pittura d'ambiente dell'epoca, per un certo calore che l'anima, ha pure dei grandi difetti, nella costruzione macchinosa e poco organica dell'insieme, nell'azione poco logica e chiara, nella scarsa vitalità dei personaggi (se si esclude il Parini e il marchese Colombi) che la rendono non più confacente al nostro gusto moderno, e non già, come affermò il D'Arcais, « perchè in questa sua commedia il Ferrari si affidava unicamente alle proprie forze e non aveva più per collaboratore (!) e per guida (!) il Goldoni ».

Per la lingua, che a dire il vero nel Ferrari lascia molto a desiderare, diciamo che questi martelliani corrono abbastanza facili e piani, pur non essendo immuni qua e là da asprezze, durezze, improprietà di linguaggio e qualche

scorrettezza, difetti che, per giustizia, non possiamo non perdonargli se pensiamo al tempo in cui la commedia fu scritta.

***

Dopo *La Satira e Parini* nel '57 il Ferrari scrisse in un atto, *Persuadere convincere e commuovere* e finalmente nel ('58) *Prosa* con la quale s'inizia il secondo periodo della sua produzione teatrale, quello cioè della commedia sociale a tesi.

Fermiamoci però brevemente a dare uno sguardo all'altro genere che egli coltivò, cioè la commedia dialettale, e particolarmente a *La medicina di una ragazza malata* in un atto, scritta nel '59, prima in modenese e rappresentata nello stesso anno, e poi ridotta e rappresentata in italiano nel '62, giudicata, e non a torto, un piccolo capolavoro.

Senza stare a raccontare la trama che è molto semplice e snella – *o rara virtus!* – la commedia è svolta con grande vivacità e sveltezza, i personaggi balzan fuori con pochi tocchi sobrì e sicuri, l'ambiente è descritto con efficacia e con vivezza di colore.

C'è anche in questa commedia il carattere di Antonio, volutamente comico, di quella comicità che abbiamo già notata nel Marchese Colombi, il quale senza dubbio è l'originale su cui, con intonazione diversa, questo è ricalcato; e con giusta efficacia vien tratteggiata la semplicità bonaria di Domenica, la grazia remissiva di Filomena, la giovanile e impulsiva baldanza di Stefano, la rudezza volgare di Girolamo, il carattere semplicione di Margherita, la popolana superstiziosa e pettegola.

È un lavoro ben riuscito, forse perchè scritto di getto,

con spontaneità e facilità di vena, in due giorni. Quando invece faceva quei benedetti rifacimenti, allora era un guaio! E in arte ciò che più importa è l'ispirazione immediata, genuina, schietta. spontanea che fa creare un lavoro vivo e vitale. Il Ferrari, purtroppo, poche volte ebbe questi momenti felici. Un'altra commedia dialettale è *Il Codicillo dello zio Venanzio*, un rifacimento del *Sor Baltromeo calzolaro* in due atti, scritta nel '47 in modenese, che poi ridusse e fece rappresentare nel '65 in italiano e poi in veneziano col titolo *Il libretto della Cassa de Risparmio*.

Egli stesso affermò nei cenni storici « che il lavoro poco guadagnò nella trasformazione dal lato della tela, molto invece perdette dal lato del dialogo, improntato di molto maggiore e più saporita naturalezza quand'era in dialetto ».

Leggendo infatti questa commedia si prova un senso di stanchezza dovuta alla pesantezza del lavoro, che non corre agile e svelto, ma si trascina per tre lunghissimi atti con mezzucci e trovate, senza punto interessarci, non rallegrato da sana comicità o pervaso da drammaticità, non creando caratteri vivi e veri, ma figure scialbe e incolore, non avvincendo l'attenzione dello spettatore con un'azione serrata, insomma nè *divertendo* nè *commovendo* scopi fondamentali che devono guidare un'autore drammatico, nella creazione di un'opera scenica.

Così il Ferrari l'avesse lasciata dormire nel cassetto!

Purtroppo però egli cadde molto spesso nel difetto di voler fare sempre del nuovo ad ogni costo, e, non corrispondendo in egual misura la fantasia, tirava fuori la roba vecchia e dopo un più o meno lungo ruminamento, cambiava il titolo, la rimetteva a nuovo, abbiamo visto con quanto poco vantaggio dell'Arte.

Giunti al termine di questa commedia, dopo aver as-

sistito alle ultime efficaci battute - che crediamo opportuno trascrivere:

Francesco — Là un po' abbracciatevi se volete! abbiamo combinato che sarete marito e moglie! (solita chiusa).

Domenichino — (guardando Carolina) - Ah!

Carolina - (guardando Domenichino) - Ah! (e s'abbracciano).

Bartolomeo — (a Teresa) - Ah!

Teresa — (a Bartolomeo) Ah! (e si abbracciano mentre Francesco li guarda con compiacente sorriso), forse per la bella figura che ci fa, e cala la tela, sinceramente anche dal profondo dell'anima del lettore - o spettatore - sorgerà spontaneo un *Ah!* di soddisfazione più lungo e vibrato, perchè la commedia è finita.

***

Prima di cominciare a prendere in esame la produzione del secondo periodo del Ferrari, una questione pregiudiziale s'impone e che riguarda l'accusa fattagli di avere seguita la moda d'oltralpe cioè il Teatro francese dell'Augier e Dumas figlio e di svolgere nelle sue commedie una tesi morale.

Vedremo in seguito il valore della prima affermazione; in ogni modo, che il Ferrari abbia voluto nelle sue commedie svolgere una tesi sia per seguire la moda d'oltralpe, sia perchè - come più volte affermò - la morale fu la sua musa, non possiamo fargliene una colpa. Il guaio è invece che, alla bontà del proposito, non fu pari l'attuazione; e molte volte la tesi soffocò o deturpò il giusto svolgimento estetico del lavoro.

Fu questo l'errore in cui quasi sempre il Ferrari cadde, dimenticando che se l'autore, nel creare un dramma, vuol

dimostrare una tesi, deve trovare una situazione artistica che gliela suggerisca e la sviluppi logicamente e verisimilmente, e non creare un'azione e svolgerla secondo la tesi prefissa che deve invece apparire logica conseguenza dei fatti esposti.

« Ce n'est pas la pièce à thèse qui est mauvaise, c'est la pièce qui n'est pas qu' une thèse » osserva giustamente Emile Faguet.

Ma ciò che ha valore per il giudizio di un'opera d'arte è l'essere o no l'autore riuscito a fare un'opera vitale. Che – come ben dice il Mazzoni – « la bellezza maggiore o minore di un'opera d'arte, resta immutata anche quando il mutarsi dei costumi o delle idee porti a nuove questioni o conclusioni diverse ».

Noi potremo discutere le idee espresse dall'Autore, i suoi principi morali, dimostrare, che essi sono falsi o errati, ma ciò che a noi più importa è che ci abbia dato creature *vive* e *vere*.

L'autore, invece, troppe volte, vuol farci sentire la sua voce, si sostituisce al personaggio che, non parla ed agisce secondo dovrebbe agire, nelle circostanze in cui si trova, o secondo il suo stato d'animo, bensì secondo quello che l'autore gli vuol far dire, e la tesi che vuol dimostrare ; ed allora invece di una creatura viva abbiamo un fantoccio ; un esempio a caso : Lorenzo de *La Donna e lo Scettico*. Così invece il Ferrari avesse seguita la saggia osservazione del Marchese Trevisani che cioè « il poeta può essere moralista, senza che i suoi personaggi si convertano in predicatori incresciosi ; e che lo spettatore non è mai tanto profondamente colpito da una verità come quando indovina lo sforzo che si mise a farla ripartire fuori *dal naturale andamento dell'azione stessa* ».

Se poi guardiamo un po' più da vicino in che consiste la morale Ferrariana dobbiamo convenire che è una morale sbagliata; egli si proponeva di svolgere una tesi morale, ma ahimè! durante lo svolgimento della commedia, o la perdeva di vista, o il carattere dei personaggi gli forzava la mano, e risultava allora una morale insulsa e vuota; e ciò lo vedremo meglio in seguito.

Quanto all'influenza del teatro francese su la produzione del secondo periodo del Ferrari premettiamo questa giusta e sensata osservazione di Ferdinando Martini [1] sull'originalità di un'opera drammatica.

« L'argomento (scrive Lorenzo dei Medici nel prologo dell'Aridosio) l'argomento va in stampa, perchè il mondo è stato sempre a un modo... e non è possibile a trovare più cose nuove sì che bisogna facciate con le vecchie... però non abbiate a sdegno se altre volte, avendo veduto venire in scena un giovine innamorato, un vecchio avaro, un servo che lo inganni e simili cose di nuovo le vedrete... ».

E con queste parole intendeva significare una verità la quale, sebbene pronunziata da più secoli, non è potuta ancora entrare in testa a certuni, ed è questa, che l'originalità di un'opera drammatica non deve recarsi nel tessuto rudimentale della favola, bensì nei caratteri dei personaggi, nello stile dell'autore, nella peculiare facoltà sua di osservare la natura e di ritrarla, nei congegni onde si serve per isvolgere la favola stessa e condurla al logico compimento; e i quali, dato uno stesso intreccio o presso a poco ti fanno subito distinguere, metto caso, il Goldoni dell'Albergati o il Regnard dal Kotzebue. Se l'originalità stesse nella favola,

---

(1) F. Martini - Prefazione al Teatro di Vincenzo Martini, poi raccolta nell'op. cit.: *Al Teatro.*

si potrebbe dire che non uno dei tragici greci fu originale, perchè tutti presero ad argomento le medesime sventure della famiglia d'Agamennone.

È nell'*Elettra* la mirabile scena della sorella che riconosce il fratello creduto morto e compianto con lungo dolore ed altresì nella *Joie fait peur*. Sh'a a dire per questo che la signora De Girardin è una plagiaria di Sofocle? E non parliamo del Molière, tutti sanno come egli saccheggiasse autori italiani e spagnuoli, nè dello Sakespeare, che si fece dare l'Amleto dal Belleforest o da Sassone Grammatico [1]; pescò il *Troilo* e *Gressida* nella leggenda normanna di Benoits de Saint-Maur, il *Cimbellino* nel Decamerone del Boccaccio e nell'Epopea cavalleresca di Gilberto di Montreuil, l'*Otello* negli *Ecatommiti* del Giraldi, la *Giulietta* nella novella del Da Porto e nel poema del Brooke, e via discorrendo. Da una graziosa commedia inglese del Dedsly: *The King and the miller of Mansfield*, tolse il Sedaine l'argomento di un suo melodramma *Le Roi et le Fermier*; e da questo alla sua volta il Collé l'intreccio de *La partie de chasse de Henri IV* e da *La partie de chasse* il Federici l'*Enrico al passo della Marna;* e pure può dirsi che quei quattro lavori non si somigliano perchè ognuno degli scrittori ha trattato a modo suo l'argomento medesimo. Lo ripeto; se si giudica dell'originalità con tali criteri non c'è un autore originale d'Aristotele in poi a pagarlo a peso d'oro... ».

Inoltre per citare un esempio nel campo del teatro lirico diremo che e Boito e Gounod e Berlioz [2] – come è

(1) Lasciamo immutato nella forma il giudizio dato dal Martini.

(2) Non dimentichiamo però che in origine il Berlioz scrisse dei pezzi staccati, e che poi furono ridotti in opera scenica vera e propria da Raul Gaisbourg. Questo però nulla toglie al nostro asserto.

noto - non hanno fatto che trattare lo stesso soggetto del Goethe, il primo nel *Mefistofele* il secondo nel *Faust*, e il terzo ne *La dannazione di Faust* e tutti e tre hanno dato alle loro opere un'impronta schiettamente originale.

Perciò non staremo ad analizzare minutamente lavoro per lavoro, a sottilizzare, a vedere i rapporti di somiglianza e di differenza, le affinità volute o causali che si trovano fra la produzione del Ferrari ed il teatro francese specialmente dell'Augier e Dumas figlio, come ha già fatto con ampiezza, giustezza, ed acume Diego Valeri (1).

« Che - come giustamente afferma il Mazzoni (2) - ogni organismo d'arte non si può giudicar bene col rapportarlo ad un altro, ma va studiato in sè stesso, in quanto al suo spirito e va studiato nelle opere precedenti in quanto veramente esse agirono nel determinarne le esterne sembianze ».

Una cosa ormai è sicura, senza fare discussioni di nomi e di date - come ha cercato, ma inutilmente sottilizzando, per dimostrare il contrario, il figlio Vittorio (3) - ed è che il Ferrari ha subìto l'influenza dell'Augier e Dumas figlio, e che nella commedia Ferrariana si ritrovano tutti i caratteri fondamentali della commedia sociale francese. Perciò ora a noi importa più che altro di vedere se ha plasmato delle creature vive e vere, sia pure modellate su quelle di oltralpe, o dei « manequins », se egli abbia saputo elaborare lo spunto di una commedia vecchia sotto forma nuova dandole un'impronta personale, originale, se di *Marianna*

---

(1) Diego Valeri - *Rivista d'Italia* - Febbraio 1909 - *L'efficacia del teatro francese su Paolo Ferrari.*

(2) G. Caprin - Carlo Goldoni - pref. di Guido Mazzoni. - Treves - Milano, 1907.

(3) Vittorio Ferrari - P. F. - op. cit.

per esempio, - ispirata, come l'autore stesso afferma, dall'*Amis des femmes* - abbia saputo farne una creatura viva.

Purtroppo, come vedremo, il Ferrari, rare volte ha raggiunto lo scopo.

Il Croce [1], a proposito del verismo del Verga - che fa anche al caso nostro - scrive: « Il verismo si afferma in Italia perchè l'Italia partecipava alla vita moderna; e se, come certamente fu, venne preceduta da quella francese e inglese e ne risentì l'influsso, questo fatto indica bensì la situazione storica da cui esso sorge, non designa punto l'inferiorità del suo valore artistico; i precedenti politici ed economici nelle altre parti della vita non sopprimono nè *la personalità nazionale*, nè l'*originalità individuale* ».

Cerchiamo quindi di vedere se l'opera del Ferrari di seconda maniera, mancando di personalità nazionale, abbia almeno una *originalità individuale* che è quella che più importa.

* * *

Cominciamo senz'altro ad esaminare *Prosa* che, come abbiamo detto, segna l'inizio del secondo periodo ferrariano.

Questa commedia fu rappresentata con esito felice a Roma nel '58 ed è, al solito, un rifacimento del *Tartufo moderno*, scritta e recitata nel '52.

Come scrisse nei cenni storici, in essa cercò di dimostrare come la vera poesia della vita sta nella famiglia, a

(1) B. Croce - *Letteratura della Nuova Italia* - Verga - Vol. III. - Laterza - Bari-1915.

torto da alcuni creduta prosaica, che è - « la formula più esatta, più concisa, più artistica, più drammatica della vita del dovere » e « la sorgente d'ogni più nobile e profittevole ispirazione per l'artista, per il poeta, per tutti ».

Il soggetto - come ha ampiamente dimostrato il Valeri nell'opera già citata - non è nuovo ed era già stato trattato nell'*Aventurière* e *Gabrielle* dell'Augier, nel *Dalila* di Octave Feuillet e nel *Demi-monde* di Dumas figlio.

Del resto lo stesso protagonista ricorda in un punto il famoso paragone delle pesche del *Demi-monde* paragonandosi ad Oliviero di Jalin. Vediamo, in ogni modo, come la commedia è svolta.

Il poeta Camillo Blana ha sposato una bella e giovine donna, Elena, che, pur avendogli data una bambina, non lo ha reso felice. Egli crede che la sua vena poetica sia stata soffocata dal matrimonio ed amaramente rimpiange la sua libertà.

Sposandosi aveva creduto di trovare la poesia mentre ha trovato una prosa banale e tediosa, uno sconforto tormentoso. La moglie sorprende il marito in un momento di sfogo in cui Camillo dichiara il peso terribile che gli dà la famiglia e che egli sarebbe disposto a fare qualunque sacrifizio pur di liberarsene.

Senza indugio, colpita acerbamente dalla rivelazione, Elena abbandona la casa portando con sè l'unica figlia, mentre il padre di Camillo, che si professa stoico, pur deplorando la condotta del figlio, non si sa perchè, non cerca di riconciliarli, e li lascia separare.

Così la commedia vigorosamente s'imposta nel primo atto, molto bene condotto.

Abbiamo di fronte due caratteri, due stati d'anima diversi ed in contrasto; il dramma è scoppiato; come si svolgerà? È qui purtroppo che, - come suol dirsi - casca l'asino.

Ferrari, l'efficace descrittore, l'abile coloritore di gustose macchiette, davanti alla complessità d'un personaggio, non scende, non scava a fondo nell'anima di lui, ma lo guarda superficialmente ed invece del dramma ci dà il melodramma, invece d'una azione di natura essenzialmente intima e psicologica, s'appiglia all'azione formale, al romanzesco, all'artificio più vieto e banale. Sono questi i difetti che non ci fanno oggi gustare gran parte della produzione ferrariana.

Citiamo, ad esempio, due capolavori del teatro moderno: uno *La femme nue* di Bataille, e l'altro *La piccola Fonte* di Bracco. A guardare bene, la trama iniziale dei due lavori ha una certa somiglianza con quella di *Prosa.*

Anche qui abbiamo il marito artista che, con la volubilità del suo carattere, trascinato dagli impulsi della sua anima tormentosa, lascia la moglie per seguire la gran dama mondana fascinatrice che riesce a conquistarlo e farlo suo. Ma quale dramma si scatena nelle anime delle due creature, così mirabilmente create dai due poeti. *Lolette* arriva quasi a sacrificarsi completamente, dopo aver tentato, ma invano, di riconquistare l'uomo che adora, e solo in ultimo, col cuore straziato, si contenta di quel pallido raggio di sole che ancora la vita le concede. Teresa, povera piccola anima, non resiste al dolore ed impazzisce.

Qui abbiamo due creature *vive* e *vere* che portano ciascuna nella propria anima il dramma tormentoso e fatale che spezza la loro vita, e le vediamo agitarsi, piangere, le sentiamo vicine a noi perchè i loro sentimenti sono i nostri e ci convingono e ci commuovono per quella eterna poesia che sgorga dall'umana passione.

Avvìciniamoci invece a questa pallida creatura del Ferrari, alla moglie di Camillo Blana. Che cosa fa dopo l'ab-

bandono del marito? Ecco il romanzesco. Approfittando della strana somiglianza con una sorella gemella, celebre cantante, ma già morta, va a fare la cantante anche lei per riconquistare il marito; e infatti, sfruttando il nome della sorella, diventa celebre, raccoglie onori ed allori, mentre Camillo, povero illuso, dopo aver condotta una vita rovinosa e avventurosa di piaceri, dopo essersi ingolfato in debiti di giuoco e aver compromesso alcune donne, versa in una tristissima situazione, ed è costretto a battersi col marito di una sua amante.

Quella vita, libera dal matrimonio, che doveva dargli più pura ispirazione e la gloria, gli ha inaridito invece la fantasia, lo ha rovinato finanziariamnte e moralmente, lo ha abbrutito.

Dopo il duello che cosa gli rimane a fare? Tirarsi un bel colpo di rivoltella. Ma ecco che l'arrivo improvviso della moglie, l'apparizione della sua bambina che gli recita dei versi (oh! potenza magica della poesia) lo distoglie dal triste passo e lo fa decidere a ritornare alla vita del dovere, alla pace calma e serena, mentre il padre gli fa una romanzina coi fiocchi sulla santità della famiglia.

Volete sentirla?

« La famiglia non è rispetto alla vita del dovere che ciò che è la domenica rispetto ai giorni di lavoro. Noi dobbiamo spendere i nostri sei giorni di fatica in alacre operosità, o per la civiltà, o per la patria, o per il commercio, o per le scienze, o per le Arti e poscia ecco il settimo giorno, la domenica, il giorno della famiglìa, per riposarsi e riprendere nuova lena. Questa è vera poesia. Ma fare come quel calzolaio che si compensava delle scarpe cucite in fretta, gozzovigliando tutta la domenica per essere poi ancora ubriaco il lunedi, malato il martedì, indebitato

il venerdì e borsaiolo il sabato, poeti e ciabattini, accidiosi e poltroni, vi metto tutti in un mazzo, questa è solennissima prosa ».

Bel paragone, e come calza a proposito! Che meraviglioso finale d'effetto! E così tutta la commedia è svolta per cinque lunghissimi atti, senza mai mettere bene in rilievo un carattere, lumeggiare un personaggio, o se qualche personaggio è meglio tratteggiato, rimane allo stato di macchietta, come il padre Giacomo, e Giorgio Berrieri. Ma i protagonisti, che devono essere l'anima del dramma o della commedia, guardiamoli un po' da vicino: o chiacchierano o discutono, o declamano, ma quasi mai vivono di vera vita. Vedete, per esempio, il finale del primo atto, che, come abbiamo detto, è il migliore e imposta molto bene la commedia. Quando già Elena, colpita al cuore dalla rivelazione del marito, decide, dopo un nobile e dignitoso sfogo, di abbandonarlo, che cosa fa? Prima ancora di uscire, quando il suocero esclama « lasciateci almeno senza rancore » ella risponde: « Sì, senza rancore! » stendendo la mano al marito; anzi gli dice: « Addio, Camillo, siate felice » e poi gli domanda perfino: « Vivrete almeno, Camillo? ».

Bel gesto, nobile gesto, mi direte, ma psicologicamente falso, falso, falso. Come: Questa donna lascia la casa che le aveva ridati gli agi ed il benessere perduti - essendo lei una nobile decaduta - abbandona l'uomo che adora, si rassegna, quel che è più, ad allontanarsi da sua figlia, affidandola ad una parente, e ad andare incontro ad un incerto avvenire - giacchè la sua vita da quel momento è spezzata per sempre - e poi dice di allontanarsi *senza rancore?*

È impossibile! Questa donna deve sentire troppo viva la ferita inflittagli, deve sentirsi sanguinare il cuore e non può pronunziare tali parole.

E ancora: Camillo rivede finalmente dopo tre anni la moglie che ormai è diventata già ricca e celebre, mentre egli è sull'orlo del disastro finanziario e morale, e, (oh ingenuità!) prima non la riconosce neppure e crede a una strana somiglianza, poi, quando riconosce che è lei, proprio lei, sua moglie, che cosa le dice? Ci aspetteremmo che nella sua anima si ridesti un tumulto di sentimenti e di passioni, nel rivedere la donna che fu sua moglie, il risvegliarsi nel petto di cento ricordi sopiti ma non cancellati del tutto da tre anni di lontananza, e, pur non amandola più, un qualunque sfogo insomma, maggiormente giustificato dalla triste condizione in cui versa; invece non fa che osservare stupidamente e superficialmente l'apparente cambiamento di lei.

« Siete - egli dice - diventata una perfetta artista. Vi trovo assai forte, perfino nelle *coquetteries des femmes*, che una volta detestavate a morte » e si mette a farle la corte. Ed Elena, questa donna che al primo atto pareva annientata dalla triste separazione, ora ci appare una qualunque donnetta volgare, nonostante che tutti ci decantino la sua virtù ed onestà. Sentite che pò' pò' di discorsi tiene al marito, mentre gli consegna una lettera in cui la sua bambina - pensiero gentile - la raccomanda. Parlando dei poveri di spirito che le fanno la corte, dice:

« Per essere rispettata da costoro non c'è che far loro girare il capo con la vanità e con la suggezione: e questo fo io: do loro del signore, lodo il loro spirito, il loro talento, parlo della loro fama, della loro coscienza... e metto con garbo in mostra la punta del mio piccolo piedino (!) aristocratico calzato irreprensibilmente ».

Ma il cuore - ci si domanda - questa donna dove l'ha messo, se non trova di meglio, per riconquistare il marito? Poi, è vero, farà un bellissimo sfogo (teatralmente parlando)

dicendo che era venuta a portargli il conforto del suo perdono, ricordandogli la sua vita irreprensibilmente vissuta nel sentimento della famiglia, nel desiderio di riconquistare il suo affetto e così via, ma, sinceramente, non le crediamo. È il solito *panetto* che fa riscuotere l'applauso ad un'attrice virtuosa, ma non ci convince.

Nè crediamo allo sfogo di Camillo che, per scusare le sue dissolutezze, fa appello perfino a Giorgio Byron e quando al finale del IV atto andrà a battersi, lei, che cosa esclama in risposta a Giacomo che le domanda - Ma dove, dove corre Camillo?

Elena - (piangendo dirottamente) A battersi... per una donna! E s'egli muore una vedova e un'orfana Oh! che poesia! (Cala la tela).

A che continuare ancora? Che importa se un soggetto simile era già stato trattato da altri? Ha saputo il Ferrari infondere della vita in questi personaggi? È questo che a noi importava e l'abbiamo visto! Che la commedia sia poi abilmente condotta, bene costruita, dialogata con agilità e felicità, queste qualità al Ferrari non si possono negare, ma sono tutte qualità formali e non sostanziali, ed il valore di *Prosa* crediamo stia solo in questo, che segna il nuovo indirizzo dato dal Ferrari alla sua produzione, e non altro, discordando dal Valeri, che, dopo aver minutamente analizzata questa commedia non oggettivamente, ma in rapporto con quelle d'oltralpe, conclude:

« Essa ad onta di tutte le reminiscenze e di tutte le imitazioni che vi abbiamo notato, ha in complesso un'impronta sua propria ed è pervasa tutta da un calore non fittizio. E certamente in questa commedia, qua esuberante, là manchevole, ora fiacca, ora agitata da un impeto di vigorosa passione sempre incomposta e malcerta, si può sentire

in qualche modo vibrare l'anima della gioventù italiana qual'era negli anni che precedettero da vicino il '59 ».

E può darsi; ma che *Prosa* sia una commedia viva e vitale che possa oggi essere dal nostro pubblico sentita, noi lo mettiamo in dubbio.

Ed è questo che importava vedere.

Nel '64 un anno dopo de *La medicina di una ragazza malata* ed un anno prima del *Codicillo dello zio Venanzio*, che abbiamo già esaminate, scrisse *La donna e lo Scettico*, una commedia in tre atti in versi martelliani, rappresentata nello stesso anno, rifacimento di uno dei suoi primi tentativi scenici, *Scetticismo.*

Nei cenni storici scriveva: « Io ti raccomando, o lettore cortese, questa commedia perchè io la prediligo fra tutte le altre mie; non che io le attribuisca pregi speciali; so che non ne possiede che pochi e scarsi; ma nel personaggio più nobile di essa, nella Teresa, mi ispirai così al vivace ricordo delle sublimi quanto modeste virtù di mia madre, che in grazia di sì perfetto modello, anche l'immagine ebbe un riverbero di singolare avvenenza ».

Dopo, in una lettera ad Adelaide Ristori, che fu la prima interprete, spiegava il concetto morale che l'aveva guidato a scrivere questa commedia, rispondendo ai critici che avevano attaccato la stranezza dell'intreccio affermando che « commedie senza combinazione non ve ne sono per la ragione che un fatto senza strane e singolari circostanze cessa per questo appunto di poter essere argomento dram-

matico ([1]) »; e che il suo intendimento « non era fare una commedia d'intreccio (figuriamoci se l'intento fosse stato tale!) ma svolgere un concetto, un'idea. mostrare lo scetticismo inerte, accidioso, e la fede operosa, ardente; lo scetticismo che sillogizza, sillogizza, sillogizza e mai nulla fa... » e che « non consiste già come i volgari ragionano, nel dubitare anche delle cose della vita pratica, ma nel non sapersi risolvere mai ad operare come si dovrebbe per uscire dall'incertezza, ed uscitone prendere il partito che il dovere suggerisce ed impone ».

Questi gli intenti; ora vediamo se l'autore ha creato una situazione, dei personaggi dai quali tali intenti logicamente risultino.

Il Valeri ha già notato intanto le affinità fra *La Donna e lo Scettico* e la *Jeunesse* de l'Augier che porta la data del '58 e non soltanto casuali.

Cerchiamo di riassumere la trama: Iacopo, il protagonista, ritorna dopo molti anni dalla Germania, dove ha compiuto i suoi studî, presso sua madre, vedova da parecchio tempo. Egli ignora una triste tragedia che avvolge il suo passato: suo padre fu accusato di essersi, in qualità di notaio, impossessato di duecento mila lire; condannato, morì in carcere, di dolore. La madre gli ha nascosto sempre questa colpa che pesa sul suo nome anche perchè ella crede

(1) (e fu questo principio non del tutto vero, nè del tutto falso che lo mise tante volte su la cattiva strada: e diciamo non del tutto vero perchè a volte può un carattere solo avere in sè sorgenti di profonda drammaticità - l'*Otello* - e di sana comicità – *Il sor Todero brontolon* - senza ricorrere alle circostanze strane e singolari; e non del tutto falso in quantochè un autore drammatico deve trarre argomento da quelle situazioni, quei personaggi che sviluppano passioni, contrasti emozioni, il dramma insomma - *Fedra*, *Amleto*).

ancora e sempre nell'onestà del marito, e aspetta e spera che un giorno o l'altro la provvidenza faccia apparire appieno l'innocenza di lui. Intanto, per educare il figliuolo, essendo priva di qualunque mezzo, accetta l'aiuto pecuniario del marchese Giuliano - il fratello del vero colpevole - il quale, fingendo retribuire i ricami di Teresa, la sovvenziona essendo egli, prima della morte di costui, stato messo a parte della colpa che non osa svelare per non disonorare la sua famiglia.

Ma Iacopo venuto a conoscenza della grave accusa e della triste fine del padre arriva perfino a dubitare della purezza della madre e crede che ella abbia intimi rapporti col Marchese Giuliano, che si atteggia a loro protettore. È questo il terribile dubbio che lo assilla, lo tormenta, non gli dà tregua: dunque l'agiatezza gliela procura l'amante della madre? Deve a costui la sua posizione? Ma è proprio colpevole quella santa donna che ha negli occhi tanta purezza e serenità? Chi sa! Un bel giorno, dopo sei mesi che si dibatte in questo orribile dilemma, arriva uno zio d'America con la figlia, chiamati appositamente (vi par poco!) da Teresa per chiedere loro consiglio. Fra i due cugini si riallaccia un tenero idilio che ben presto divampa in puro amore. Ma ecco che Marco Ruato, il quale era a parte del segreto che non era stato possibile svelare prima essendo stato imprigionato, svela (non si sa poi perchè) dopo tanti anni a Vincenzo, nipote del marchese, che è stato il padre di lui ad impossessarsi delle duecento mila lire, di cui fu accusato a torto il padre di Iacopo. Egli è a parte del segreto perchè (guarda caso!) di nascosto, mentre filava tutt'altro che un puro idilio con la cameriera del notaio, aveva potuto assistere alla scena non visto.

Questa rivelazione arriva proprio quando Iacopo sta per

mettere fine ai suoi giorni con una revolverata, disgustato della colpa del padre, tormentato dal dolore che sua madre si sia resa complice e colpevole, disilluso nell'amore della cugina che ha sorpreso col proprio ritratto e che per la poca somiglianza egli ha creduto di un altro, e così, sicuro dell'innocenza del padre e della purezza della madre, finalmente si fidanza con la cugina d'America e, s'intende, lo scetticismo di Iacopo, e... la commedia, ha fine.

Basta la trama per dimostrare come tutta la commedia sia costruita col più strano artificio, come navighiamo in pieno romanzo d'appendice, senza un vero soffio di umanità.

E perchè? Per dimostrare lo scetticismo di Iacopo e la fede di Teresa? Ma - ci domandiamo - occorreva davvero andare ad immaginare casi così strabilianti, fare arrivare perfino lo zio d'America con l'immancabile figlia promessa sposa,per giungere alla rivelazione e, proprio dopo tanti anni (il perchè non si capisce bene); per mettere in evidenza lo scetticismo di Iacopo? Assolutamente no, noi crediamo.

Perchè, pur essendo stato Iacopo l'uomo più positivista del mondo, in una situazione simile, il dubbio l'avrebbe sempre assalito e assillato. Non solo: pure ammettendo, come il Ferrari si giustificava, che lo scetticismo per lui significava « non sapersi risolvere mai ad operare come si dovrebbe per uscire dall'incertezza, e uscitone prendere il partito che il dovere suggerisce ed impone » Iacopo fa proprio il contrario. Quando il terribile dubbio lo assale, guarda, osserva, studia sua madre e, Dio mio! si sa è un figlio e prima di gettarle un'accusa così infamante ci pensa e ripensa su, specie quando realmente questa donna rivela tanta purezza e tanta sincerità. E solo quando crede di averne la certezza, decide risolutamente di ricorrere al suicidio che non è certo il « miglior partito che il dovere gli suggerisce ed impone ».

Ed è soltanto lui, il Ferrari, che fa arrivare in tempo la rivelazione per evitare il suicidio di Iacopo che voleva por fine ai suoi giorni dato che ormai non c'era più alcun dubbio sull'onestà della madre.

Ma senza continuare ancora in questo esame, crediamo che appaia evidente ciò: nel Ferrari l'idea buona c'era, ma nell'attuazione e nello svolgimento, le carte - come suol dirsi - gli si cambiavano in mano, per mancanza di forza creatrice, ed egli raggiungeva a volte l'effetto proprio contrario a quello voluto. Sono innegabili però in questa commedia dei pregi nell'efficace pittura del personaggio di Teresa che, pur essendo un tantino di maniera e un po' idealizzato, rileva un senso di vera umanità, dello zio Antonio, ritratto con una leggera vena caricaturale perchè parla con le espressioni mercantili proprio quando sono fuori di proposito; del carattere cinico di Marco Ruato, dell'ingenua semplicità di Maria; ma, nell'insieme, rivela troppo l'artificio e la maniera.

Il carattere di Iacopo si rivela più attraverso lunghi soliloqui, monologhi, e non dall'azione, mentre il carattere di un personaggio deve rivelarsi più dall'azione che compie che da ciò che dice di fare; e una passione che un personaggio manifesta tanto più riesce efficace e commuove quanto più è messa in contrasto con quella di un altro.

Sulla scena, azione e non discussione, fatti e non parole. Quasi tutti i personaggi del Ferrari hanno invece questo grande difetto; parlano molto ed agiscono poco, perchè egli si proponeva, come ne *La Donna e lo Scettico*, di esprimere delle idee, servendosi dei personaggi come portavoce.

La forma è, al solito, non priva di manchevolezze; vogliamo citare, ad esempio, questi versi che il Ferrari mette

in bocca a Iacopo, parlando della cuginetta Maria, che sono un vero gioiello:

> « Tu pure eri condita con il pepe ed il sale!
> Bastava un nulla a farti tosto arricciare i baffi,
> E allora all'occorrenza sapevi anche dar schiaffi!...

Avete capito? Non era Iacopo ma la povera Maria che arricciava i baffi... Beata lei!

***

Nel '65 scrisse *Marianna*, dramma in tre atti che, come egli stesso affermò nei cenni storici, gli fu ispirato da *L'ami des femmes* di Dumas figlio. « Mi colpì, egli dice, una scena del primo atto nella quale si vede la vecchiaia incipiente di una di quelle che i francesi chiamano *liaison*. Pensando sopra a questa scena d'una in altra idea mi si presentò quella di trarre argomento di un dramma non già dal momento in cui una passione colpevole finisce per vecchiaia, soggetto che può passare per rapido episodio, ma che come argomento principale riescirebbe alla lunga quasi nauseabondo, ma dal momento in cui i due amanti colpevoli, senz'essere ancora stanchi l'uno dell'altro, cominciano ad accorgersi che simili amori hanno un tramonto - e quale tramonto! ».

« Se questo lavoro - afferma il Valeri - non si può dire schiettamente derivato da *L'ami des femmes* è innegabile ad ogni modo, meglio forse che in qualsiasi altra opera del Ferrari, l'influenza del teatro francese e Dumasiano in particolare. Quì non solo manca, come di consueto, una vera originalità di immaginazione, ma anche l'impronta morale ferrariana, è meno profonda che altrove. Quanto al

dialogo esso è infiorato di *bons mots* e fiorito di apologhi alla maniera del Dumas... ».

Ma è almeno *Marianna* una creatura viva? Accostiamoci a lei e vedremo.

La marchesa Marianna ha fatto un matrimonio infelice, d'interesse e non d'amore. Il suo cuore, prima ancora delle nozze, era impegnato ad un altro, il Conte Enrico Loreni. Ma se il matrimonio non fu possibile, fu sempre vivo fra loro un amore apparentemente passionale ma realmente platonico e puro. Un bel giorno Marianna s'accorge che la figlia Lisa, proprio quando si presenta un candidato alla sua mano, ama il conte Michele Loreni, fratello del segreto amante del cuore. Questi non ignora i rapporti che corrono tra il fratello e la madre della fanciulla che adora, perciò vede irrealizzabile il matrimonio con lei. Quando agli occhi della madre appare evidente la terribile conseguenza del suo peccato (di pensiero!) che renderà infelice la figliuola, la quale - accortasi dei segreti rapporti tra la madre ed il fratello di Michele - si dichiara disposta a sposare il Visconte Luigi Montorsi che non ama, allora, per la felicità della figlia, sacrifica la propria e s'impone di fare allontanare da sè Enrico, l'amante del cuore, affinchè Lisa possa unirsi in matrimonio con Michele.

Questa la trama, o meglio il nucleo del dramma, sfrondato da tutti gli accessorî e nelle sue linee essenziali. Innegabile è in questo lavoro una semplicità di costruzione che si rileva in poche commedie ferrariane; qui non caschiamo nel solito melodrammatico e romanzesco ma abbiamo un fondo d'umanità vera. Qui, per fortuna, il Ferrari, non essendosi proposto una tesi da dimostrare, ma prendendo a soggetto un particolare stato d'animo, è riuscito più che in altre commedie, a dare un soffio di vita a questi personaggi;

l'azione si svolge sempre spontanea, agile, senza intoppi nè intrighi. È stato anche facile poter riassumere la trama. Senza fermarci particolarmente ai personaggi secondarî, come alla gustosa macchietta del marito Carlo - che vuol fare il freddurista ad ogni costo, ed intanto riesce efficace in quanto riconosce da sè che le sue freddure più sono stupide e sciocche e più si compiace di averle fatte; di Lisa, del conte Michele Loreni, analizziamo più minutamente il personaggio di Marianna.

Nel primo atto fa una scena di gelosia ad Enrico Loreni, il suo amante ideale - intendiamoci! - perchè le son giunte delle voci che egli deve sposarsi con la marchesa Mori, e quando sa dalla sua bocca che non è vero. oh che intima gioia ella prova!

« Oh grazie, Enrico. Tu mi salvi il cuore - gli dice - Tu mi salvi più che il cuore! Perchè tu non sai... qui dentro!... (toccandosi la fronte). Grazie, Enrico mio! Per amor del cielo bada che non venga qualcuno perchè io non so più nulla... non vedo più nulla, non vedo, non sento che te! Dunque non è vero eh! Dio! che gioia! » Ed ancora scusandosi di questi momenti di debolezza. esclama: - « Povera me, come mi condannerebbe il mondo... e come mi deriderebbero specialmente se mi vedesse... perchè v'è angoscia, v'è sventura più terribile del dire: Ho trentasette anni sono madre e sono colpevole (!) e sono ridicola... e me ne accorgo e non posso superarmi !?... « E poi mi dispero e poi mi assolvo e torno a fare peggio di prima... e ti amo più di prima, e torno a domandarti se mi vuoi bene! Vedi, vedi che mescolanza di passione, di riflessione, di cuore, di fango, di cielo, di coscienza !».

Eh! eh! quanta roba!... - vien fatto di esclamare; a sentire questi paroloni si direbbe che il suo sia un amore

tutt'altro che puro. Invece è un amore onestissimo, anzi, come Enrico stesso lo chiama: – «... un amore ardentissimo, sì un vero amore, il primo per entrambi, ma un amore che a forza di reciproco rispetto seppe sottrarsi alla maligna curiosità del mondo, un amore che noi due almeno non potremo denigrare attribuendogli l' alimento delle ebrezze, mentre sappiamo che non ebbe se non quello di una stima profonda ».

Sinceramente, confrontando le parole di lui e quelle di lei appare evidente il contrasto; è mai possibile un amore simile e che dura da dieci anni fra quest'uomo e questa donna, o meglio quest'esempio nobilissimo di virtù e di onestà? E se veramente fu tale, perchè Marianna parla di essere colpevole, quando nessuna vera colpa ci fu, parla di fango, di dolore, di rimorso? Evidentemente esagera allora. Se il mondo la condannerà o la crederà colpevole ella avrà almeno la piena coscienza della sua innocenza; mentre lei stessa dice, quando Enrico le ricorda che il mondo ignora: « Ed io? non ho io i suoi pregiudizî, i suoi rigori crudeli, le sue malignità beffarde? Eccolo il mondo! Io sfuggo la sua coscienza, ed egli mi raggiunge nella mia! il mondo sono io stessa, e mi condanno, e mi derido...».

Contradizioni queste che dimostrano come il Ferrari non è riuscito a penetrare a fondo nell'anima di questa creatura che ci appare a dir vero molto incerta e contradittoria non, intendiamoci, della umana contradizione che è propria delle grandi passioni.

Del resto quale è poi il sacrificio che lei fa per la figlia? Prima vorrebbe uccidersi, poi si rassegna a far partire, a fare allontanare lui, Enrico, che, come ci appare dal dramma, occupa una brillante posizione politica. È lui allora, se guardiamo bene, quello che realmente si sacrifica più che

Marianna, la quale, dopo lo sfogo fatto a Michele, affermando la sua innocenza, lo fa decidere a chiedere la mano della figlia. Dio mio! è il meno che possa fare. E poi, è proprio convincente il suo ragionamento o meglio il suo sfogo? Tutt'altro! Ella, invece di dichiarare la propria innocenza, si accusa giustificandosi.

« Io amavo suo fratello - dice a Michele - prima di maritarmi - sono io che ho creato l'incontro per cui l'amai? No! Delle ragioni domestiche impedirono che lo sposassi - creai io queste ragioni? - No! - Altre circostanze mi fecero a diciotto anni la moglie di un uomo che non amavo. Creai io queste circostanze? No! Dopo dieci anni una combinazione mi ricondusse dinanzi suo fratello. Non creai io questa combinazione! - il mio ed il suo amore si riaccesero - non creai io l'amore. - Io non so se ho più la testa a segno... se sono già impazzita... Ma insomma l'amore, questo Dio fatto uomo e donna non l'ho creato io! L'amore...» (e qui una lunga chiacchierata sull'amore che risparmiamo al lettore). Ma sinceramente, dopo queste dichiarazioni non dovremmo vedere Michele scattare ed esclamare: - Sì, egregia signora, tutto quello che lei dice è giusto, giustissimo. Non le si può fare una colpa se lei ha amato ed ama mio fratello, perchè come ben dice, « quest'amore non l'ho creato io, l'ha creato Iddio e l'ha creato così »; ma stando così le cose, vede bene, cara signora, io non posso nè devo sposare sua figlia... e se la prenda solo col buon Dio che ha messo lei in questa condizione.

Invece - oh ingenuità! - Michele tace, anzi la lascia proseguire e lei: - « Ebbene, quest'amore creato da Dio, creato così io invece l'ho combattuto per dieci anni; una battaglia di dieci anni della mia povera volontà contro questo divino istinto (ma se è divino perchè opporsi?), ecco quello

che ho creato! ma non ho vinto! e tanto basta! tanto basta perchè io debba essere disprezzata da amici e da parenti... dal Visconte che ricusa mia figlia in odio mio... (non per questo, ma, perchè egli ha creduto Marianna colpevole, e lei, invece di scolparsi ha taciuto; e chi tace, come suol dirsi, acconsente, - almeno così il Visconte ha giustamente interpretato); da lei che la ricusa in odio a suo fratello... (neanche) da mio marito che pur è tanto responsabile del mio traviamento (badate bene alla parola) dal mondo infine che mi colpisce non solo nella mia vita ma nella mia innocente creatura. Ma perchè?... ma perchè? questo perchè non lo domando a Dio! Dio mi giudichi! (sarò pazza ma sono tranquilla (che parole senza nesso!). E lo domando non in nome della mia colpa e sventura, ma in nome di tante colpe e sventure!».

Ma a quest'ora quel signor Michele che diventerà suo genero, non dovrebbe più farla continuare, e senz'altro por fine a questo colloquio, giacchè, dopo aver sentito parlare di traviamenti, di colpa, di sventura (tutta roba - si signore! - che appartiene a noi miseri mortali, ma che, Dio mio! non fa al caso suo) non deve avere più alcun dubbio. - « Basta, signora - avrebbe dovuto esclamare - non vi accuso nè vi condanno per il vostro peccato - ed egli certamente non può credere che così, e non ad un amore puro - ma non posso sposare vostra figlia; invece... invece l'ottimo Michele, dopo l'arrivo di suo fratello che viene a salutar Marianna per intraprendere un lungo viaggio, chiede senz'altro la mano di Lisa. E quando tornerà? Ma!... Si starà a vedere!...

Abbiamo creduto analizzare minutamente questo personaggio nei suoi momenti culminanti per dimostrare chiaramente come il Ferrari manchi di profondità di analisi,

di vera drammaticità e non riesca a far manifestare una passione amorosa, perchè egli non la sentiva e non poteva quindi infonderla nei suoi personaggi. Se egli avesse realmente e umanamente sentito lo stato d'animo di Marianna, pur giungendo alle stesse logiche conclusioni - che cioè Michele poteva benissimo sposare Lisa, dato che sua madre non era affatto colpevole - avrebbe dovuto diversamente farla parlare ed agire e con altro linguaggio e non farle dire tante parole che sono in aperta contradizione col vero stato d'animo del personaggio.

Questa commedia quindi, pur avendo non scarsi pregi, ha però il difetto capitale, oltre alla mancanza d'originalità d'ispirazione, di avere un personaggio felicemente intuito ma infelicemente sviluppato. L'idea - al solito - era buona; ma nell'attuarla, le forze gli venivano meno.

Era forse colpa mia? Il Ferrari, seguendo il paralogizzare di Marianna, esclamerebbe. D'accordo, diremo, nè noi lo condanniamo per questo: soltanto constatiamo ed andiamo avanti!

***

Ed ora, senza fermarci ad esaminare il *Poltrone,* una commediola in un atto del '65 che alla rappresentazione non arrivò neanche alla fine, e *Vecchie Storie*, un rifacimento di *Anima Forte* e del romanzo *Artista e Cospiratore,* in cinque atti, scritta nello stesso anno e rappresentata nel '67, e di *Nessuno va al campo* episodî domestici in due atti scritti nel '66 e rappresentati nel '68, lavori di scarsa importanza, passiamo ad esaminare il *Duello* scritto e rappresentato nel '68, in cinque atti, che è uno dei lavori più importanti del secondo periodo della produzione ferrariana.

Il Valeri, dopo aver esaminato questa commedia in rapporto con quelle d'oltralpe, pur ammettendo che « l'attenzione del nostro autore sia stata richiamata sul tipo moderno dell'ambizioso vinto, dell'uomo orginariamente buono ed onesto ma debole e però facile preda delle passioni sue e dell'ambiente » dell'Augier, che da quel tipo aveva derivato la figura del Giboyer nel *Fils de Giboyer* ('62) del Montrichard del *Mariage d'Olympe* ('55) e dal D'Estrigaud de *La Contagion* ('66), conclude che « se queste tre figure augeriane aiutarono in qualche modo il Ferrari nella creazione del suo Sirchi, la prima concezione ne è originale (e non può che apparir tale considerata la forza, la verità e vivacità della figura che n'è riuscita) ma intorno le s'è raccolto qualche elemento derivato dallo studio dell'opera dell'Augier ».

Il Franchetti [1] affermò che ci fosse anche una somiglianza col *Montjoye* di Octave Feuillet ('63) e definì la commedia « l'errore di un potente ingegno ».

Noi, senz'altro, avviciniamoci a questo Conte Sirchi che è rimasto, a torto o a ragione, il personaggio più celebre del teatro ferrariano, anzi secondo il Piccardi, « quanto di più originale offra in fatto di tipi il teatro italiano ».

Lo stesso Valeri afferma che la « figura del Sirchi, nella sua stessa incompletezza - come la giudicava il Franchetti - è completa ; più che un germe di vita in sè ha una vita».

Ed è questo che noi cercheremo di vedere.

Raccontare anche brevemente la trama, non è facile perchè tutta la commedia è costruita col solito artificio ferrariano : colpi di scena ad effetto, tirate, rivelazioni improv-

---

(1) V.: *Nuova Antologia* - Rassegna drammatica - '68.

vise e tutto il vecchio ciarpame che invece di mettere meglio in evidenza il carattere dei personaggi, li complica e se spesso stupisce il pubblico, raramente lo commuove.

Come abbiamo già detto, dai personaggi secondari l'autore ricava macchiette gustose e abilmente tratteggiate da maestro, come il Cavaliere Calotti, ma le figure principali - diciamolo francamente - finiscono per diventare insopportabili con le continue prediche, le eterne discussioni che fanno sin dal loro apparire; non uno dei personaggi si rivela nell'*azione*. Il dramma vero e proprio al quale assistiamo è quasi tutta una conseguenza di una serie di fatti intrigati e complessi, già avvenuti e che i personaggi, volta per volta, ci raccontano. E questo perchè il Ferrari non riusciva a creare compiutamente un carattere e si serviva solo dell'*azione* per rilevarlo, ma è costretto a farcelo conoscere attraverso un altro personaggio o, a volte, come nel *La donna e lo Scettico* - il protagonista vien fuori a dire: - Badate io sono il tal dei tali, io penso così e così, io devo agire in tale e in tal altro modo...

Si apre infatti il primo atto. Sentiamo subito parlare del Conte Sirchi. Chi è costui? - il pubblico si domanda. Ma... ora che viene lo vedremo, e da quello che *farà* e dal modo con cui *agirà* conosceremo questo signore. Invece no, prima ancora di vederlo apparire, abbiamo un personaggio molto bene informato - sapremo dopo che è sua moglie - che ci racconterà subito vita, morte e miracoli.

- Sarei curiosa d'udire la storia di costui, raccontata da una donna di spirito superiore come voi - dice il conte Serravezza.

E l'amabile contessa, senza farselo ripetere due volte, incomincia *ab ovo* la storia di suo marito.

« Eh amico mio, la storia di Sirchi non è una commedia,

è un romanzaccio... A venti anni nel '47, era cospiratore... la data vi dice il perchè. Il Governo napoletano lo imprigionò: Sirchi in prigione fu preso dalle debolezze delle nature volgari; ebbe paura, domandò di confessarsi, pianse col confessore, si pentì, si convertì, e sigillò la conversione con le rivelazioni. Fu quindi perdonato e messo in libertà, ma la sera del primo giorno che ebbe riveduta la via Toledo e il caffè dell'Europa, tornato a casa con l'eco nell'anima delle imprecazioni del pubblico, si scaricò un colpo di pistola nella testa; si ferì in guisa che ogni galantuomo sarebbe morto; Sirchi, nò; stette ventiquattro ore senza dar segni di vita; lottò cinque mesi con la morte, poi tutto fu finito con una brutta cicatrice che egli nasconde sotto una ciocca di capelli.

Si trovò dunque a sopravvivere alla viltà e al suicidio, spregevole e ridicolo, ed egli si sentiva l'uno e l'altro; ma sapete bene, un uomo non si suicida due volte. Risolvette invece d'imporre silenzio alla coscienza pubblica ed alla propria; gli bisognava una posizione che lo facesse assolvere e gli facesse dimenticare; abbagliare e stordirsi fu allora il suo scopo; quanto ai mezzi, punto scrupoli. Cominciò da un illustre matrimonio col quale renderebbe solidale della sua riputazione tutto il parentado della sua sposa. E non gli riuscì difficile, la sua nobiltà e il suo patrimonio peroravano per lui. Ci fu un ricco patrizio di molta buona fede che si lasciò allucinare dalle assidue ipocrisie di Sirchi; Sirchi aveva ventidue anni; il buon gentiluomo non credeva all'ipocrisia così giovane: e poi in questa c'era del vero: certe cupe mestizie! Voi capite bene cos'erano! Orgoglio, delusione, ambizione fallita, ma al buon gentiluomo parvero rimorsi di una virtù che bisognava aiutare a realizzarsi »...

E la storia continua con tutti i particolari che è inu-

tile stare a riferire. In ogni modo, che ve ne pare? Il pubblico ha già appagata in certo modo la sua curiosità e quando lo vedrà apparire, griderà certamente: - Eccolo è lui! Chi sa che roba ora farà! E infatti - quando egli apparirà sulla scena - l'illustrissimo conte commendatore - s'imporrà subito con le sue lunghe chiacchierate all'americana - come egli dice.

Ma l'*azione* vera e propria della commedia comincia quando Sirchi si presenta candidato politico a Livorno nella speranza così di una riabilitazione, dopo tutte le porcherie che ha fatto. E non possiamo chiamarle altrimenti, perchè in seguito sapremo che egli ha infamato un uomo innocente, il Conte Gianogi, ferendosi da sè mortalmente, (è la seconda volta) e, fingendo invece d'essere stato colpito da costui, lo ha fatto condannare all'ergastolo; la moglie del disgraziato morì di dolore, lasciando una bimba di pochi anni. Ora Sirchi sta per dichiarare fallimento e perciò, con la candidatura politica, giuoca la sua ultima carta.

« Tutto contro tutti » egli dice. E allora, (guarda caso) si ritrova di fronte il suo antico avversario, che ora ha cambiato nome, Mario Amari essendo, dopo l'ergastolo, andato in America a riabilitarsi. Costui, è stato il primo amore - amore purissimo, al solito - della contessa Laura Monteferro, moglie di Sirchi, tanto che la Contessa, per riparare in parte ai gravi torti del marito e per quella prima fiamma accesa nel giovane cuore dal padre, si prese con sè la povera orfana, figlia dell'Amari. Si naviga in pieno romanzo! C'è da stupirsi davvero, pensando come il Ferrari abbia saputo congegnare così strani casi, legare una così fitta rete d'intrighi, costruire un edificio così macchinoso, ma c'è da dolersi però che così poca umanità spiri dai suoi personaggi, che stretti, aggrovigliati, in un'azione cosi complicata, in-

vece di muoversi, agire umanamente, si muovono e agiscono come l'autore ha predisposto e voluto, secondo la trama ordita.

Ma cerchiamo di continuare più chiaramente che sia possibile l'analisi della commedia. Allora il Sirchi, come abbiamo detto, per liberarsi dall'Amari, suo antico e nuovo competitore, col pretesto d'averlo offeso in un articolo politico, lo sfida a duello. L'Amari, fedele ai suoi vecchi principî (già, perchè causa di tutti i suoi mali è stato il volere avversare sempre il duello) rifiuta una seconda volta di battersi con Sirchi, ma poi accetta di battersi con Serravezza, dopo aver spiegato le sue buone ragioni alla figlia che glielo vorrebbe impedire. Il Sirchi, invece, si batterà col capitano De Nordi, fidanzato della figlia di Amari, e ahime! – quando realmente sta per giocare la sua ultima carta – egli si lascia ammazzare volontariamente dal De Nordi, per chiudere, con un nobile gesto, la sua vita sì male vissuta.

Come ha già osservato il Tonelli, il carattere del Sirchi s'imposta magnificamente, ed è lumeggiato con sufficiente chiarezza: E' un *effronté* un malvagio, un cinico, un corrotto e corruttore, un uomo senza scrupoli. Non si capisce poi perchè egli si lasci ammazzare senza un giustificato motivo. Ma come, prima ne ha fatto di tutti i colori ed improvvisamente, solo alla vista di Emilia, la figlia del suo avversario, che è fidanzata di De Nordi col quale andrà a battersi, che gli domanda di dire quello che sa, egli si commuove profondamente, e tanto profondamente da decidere poi di farsi ammazzare, rispondendo alla fanciulla: « So che da parte mia almeno ella non ha nulla a temere? » Come, nulla a temere? se mai: più nulla a temere! Giacchè sappiamo tutto quello che ha fatto in danno di quella crea-

tura innocente, e sua moglie glielo ha ricordato mentre andava a battersi, cercando di distorglielo dall'insano proposito.

« Rodolfo - gli dice (scena terza, atto IV,) - voi sapete bene chi è la fanciulla che ho meco! Quella fanciulla ama il De Nordi ed è riamata, egli mi ha chiesto di fare formale domanda di lei ..... io non ho potuto aderire per non poter render conto della fanciulla. Non vi pare di averle fatto del male abbastanza? Le avete fatto perdere la madre; le avete disonorato il padre; se è per lei un imbarazzo di dar conto di sè, del suo nome, se questo imbarazzo allontana da lei le nozze e famiglia e tutto l'avvenire di una donna insomma, è per voi; e adesso. per compimento avete esposta la vita di suo padre e vi disponete ad uccidere l'uomo che ama ».

E lui invece, col suo spietato cinismo, che cosa le risponde, quando gli propone una riabilitazione e una sana felicità? « Mille grazie! Ma ne indovino le condizioni e vi sono grato d'avermi creduto degno di consigliarmi le vostre evangeliche penitenze; ma debbo dichiararvi che sento proprio di non meritare un sì grande onore! eh via un poco! nel vino è la verità, ed io voglio dirvi le verità; la verità è che sono seccato di battermi sempre fra le rovine che ogni giorno, ogni ora mi rovescia addosso il passato! credete forse che mi compiaccia del mio passato? La vostra anima linfatica di virtù (!) non è capace di detestarlo una centesima parte di quello che lo detesto io con la mia anima apoplettica di rabbia (!) di livore! Ma tutti addosso a me! E se cerco un posto in questo mondo, niente affatto, mi si nega; se cerco chi mi mandi nell'altro mondo, niente affatto! mi si rifiuta! Per il cielo! non ho dunque nè da poter vivere nè da poter farmi ammazzare? ».

C'è già in queste parole il proposito di quello che farà poi per davvero? Noi non lo crediamo; perchè poi dirà, pensando al suo triste domani, quando la moglie gli proporrà di pagargli i suoi debiti: « ah! vivaddio, ecco una vigliaccheria che non commetterò mai. Ridotto pitocco farmi pagare la conversione dall'elemosina di mia moglie? Preferisco ammazzare De Nordi! Capirete se uccido un mio simile in duello, sono un uomo che si fa rispettare; se mi converto sono un uomo che si fa mantenere ». Guarda, guarda, gli vengono ora gli scrupoli . . . . . ! Ma, come abbiamo già detto, Sirchi invece decide realmente di farsi ammazzare.

Ora, dato il carattere di Sirchi non è possibile un così brusco cambiamento. O meglio, tutto è possibile nell'anima umana; anzi i contrasti, le contraddizioni sono i veri caratteri dell'umana passione; però bisogna che essi siano determinati da un *quid*, da un fatto nuovo, da un elemento che produce la crisi, e quindi il mutamento. Il Ferrari invece questo non ha fatto per il Sirchi; ha immaginato un tipo vero, umano, ma, al solito, non ha saputo mantenerlo coerente al carattere per tutta l'azione. Non sono certo nè le parole della moglie che lo hanno convinto, nè gli occhi lacrimosi di Emilia che lo hanno commosso e intenerito. Eppure bastava un nulla al Ferrari per mantenere questa coerenza e per completare il carattere del Sirchi. Bastava che questi invece di farsi ammazzare di proposito, non parando il colpo, non avesse saputo abbastanza difendersi, e fosse stato colpito senza volerlo. Allora sì, l'uomo malvagio, il cinico, sarebbe stato consono al suo carattere, e avremmo trovato anche più naturali le parole che rivolge al De Nordi dopo essere stato mortalmente ferito:

« Bravo, capitano; fra voi e me abbiamo trovato la

miglior soluzione di una posizione complicatissima; avete reso un gran servizio a molte persone, cominciando da me ».

Cinico e perverso fino all'ultimo! In ogni modo, pure ammettendo questa incompletezza nel personaggio del Sirchi, bisogna riconoscere in esso il carattere, non diremo più perfetto, ma più vigoroso, concepito dalla mente del Ferrari, concordando col Valeri solo in quanto « esso è fra i personaggi ferrariani quello che dà la più alta misura delle qualità di osservazione e di fantasia del nostro autore » negandogli però « quella duplice vita reale e simbolica che è propria di ogni grande creatura artistica ».

Così l'idea germinale non fosse stata soffocata da tutto « il troppo e il vano » che era solito immagazzinare ne le sue commedie! Di quanto avrebbero guadagnato le sue migliori creazioni, spoglie di tanto artifizio! Così avesse saputo far suo quel savio monito di Corneille che giustamente affermava « essere dannoso in un dramma tutto ciò che non è necessario ».

Mentre il Ferrari, pur avendo in sè la potenza di creare tipi veri ed umani, per questo difetto costruì a volte dei fantocci come, e non a torto, lo accusava lo stesso Franchetti, allora ritenuto giudice severo.

Ma qualcuno osserverà che non bisogna dimenticare « quale fu il concetto morale dell'artista » oltre lo svolgimento estetico, come lo stesso Ferrari voleva.

Ebbene: egli al solito volle qui dimostrare una tesi morale, e, come scrisse a Ferdinando Martini a proposito del *Duello*, che « una sapienza provvida della società governa i pregiudizi ». Ma, se guardiamo bene, pur ammettendo che sia provvida la sapienza che governa i pregiudizi — cosa assolutamente falsa — non vediamo la necessità e utilità di difenderlo e inculcarlo, se è un pregiudizio.

Quando Mario prima di andare a battersi ricorda alla figlia la sua triste situazione, conclude: « Scegli tu, ma di qui non si esce: o i fischi o la rissa o il duello » e la figlia gli grida « Va . . . va a batterti, è il minore dei mali ».

Ah sì? . . . il minore dei mali! Non crediamo invero. Se mai, il minore dei mali, sarebbero i fischi; e poi, pur ammettendo che il duello sia una sapienza provvida della società che crede di poter lavare, come suol dirsi, l'onore di un uomo con una sciabolata, pur ammettendo che in certi casi il duello sia il minore dei mali, come vorrebbe dimostrare il discorso che l'Amari tiene alla figlia, narrandole la sua triste storia, per convincerla che è necessario si vada a battere (atto IV, scena quinta) risulta questa conclusione dalla commedia? No. Perchè con la morte del Sirchi – da lui voluta – (non dimentichiamolo) e non dalla provvidenza che sarebbe stata realmente provvida – la matassa si dipana: il Gianogi potrà pubblicare i documenti comprovanti la sua innocenza e potrà sposare la moglie del Sirchi, De Nordi sposerà Emilia, ma... Ma se il Sirchi invece di farsi ammazzare uccideva il De Nordi, allora?

E allora era proprio da chiamarsi « sapienza provvida della società » il pregiudizio del duello.

Bisogna dunque confessare che il Ferrari a volte, per voler fare il moralista ad ogni costo, per poco non cade nell'immoralità. A Dumas figlio avvenne del resto qualcosa di simile: per dimostrare un principio altamente morale anzi umano come ne *La femme aux camelias* fu tacciato di immorale, perchè i critici dimenticarono quel saggio principio di Madame Stäel che « la moralità di un dramma non sta nei fatti che espone, bensì nei sentimenti che ispira ».

Ma qui dovrebbe rifarsi la *vexata quaestio* della mo-

ralità in arte. Ferdinando Martini [1] ne *La morale e il Teatro* trattò ampiamente la questione con la solita arguzia ed acutezza e noi conveniamo pienamente con lui, concludendo che in arte tutto ciò che è bello, è morale, moralissimo, e l'unica immoralità consiste nel fare un'opera brutta. Così il Ferrari avesse informato le sue opere più al principio estetico che etico: forse ci avrebbe dato qualche buon lavoro in più!

E' pure del '68 *Amore senza stima* un rifacimento de *La moglie saggia* del Goldoni, e *Gli Uomini serî*, rappresentata nello stesso anno e che doveva, nell'intento dell'autore, mettere in evidenza « tra le figure principali e nel fondo del quadro, alcuni tipi che mi parvero caratteristici nel nostro tempo ».

Egli stesso affermò che « pur prediligendo questo lavoro senza discuterlo - solamente perchè piacque a mio padre - ne riconosceva i molti difetti ». Il Valeri, ricollegandola a quel tipo di commedie trattate allora da Sardou *Nos intimes*, *Les Ganaches*, *Nos bons villegeois*, ed altre, fondate tutte sullo studio di certe categorie di persone e di certii ambienti moderni, afferma che ne *Gli Uomini serî* « le disuguaglianze, gli squilibri, le incongruenze sono gravi e frequentissime e distruggono irreparabilmente l'armonia dell'opera. Ed è peccato perchè un fondamento d'osservazione c'era e c'era anche qualche felice spunto drammatico » concludendo che il Ferrari non possiede per una minima parte la strategia teatrale di Sardou e perciò « lascia che i suoi

(1) V.: Op. cit. - F. Martini - *Al Teatro.*

Uomini Serî ci attediino per lunghissime scene con i loro discorsoni politici e che un'azione arruffata, ingarbugliata, messa là soltanto per non potere farne a meno, affatichi la nostra attenzione senza mai riuscire a destare la nostra curiosità ».

E noi concordiamo col Valeri.

Vale dunque la pena di starla ad analizzare? L'osservazione ed il felice spunto drammatico non sono sufficienti a dar vita ad una buona commedia; perciò senz'altro andiamo avanti.

Che dire del *Roberto Vighlius* ('71) in cinque lunghissimi atti, rappresentato nello stesso anno, un rifacimento di rifacimenti, un ruminamento di ruminamenti, uno di quegli orribili pasticci in cui l'azione rasenta non l'inverosimile, ma l'assurdo, predomina il romanzesco più volgare e di pessima lega, i colpi di scena *a sensation* abbondano e si seguono senza un solo soffio di umanità e di verità? Dopo questo pasticcio, che si vede dovette fare indigestione anche a lui, il Ferrari volle riprendere una boccata d'aria sana, ossigenata, volle rinfrescare le labbra alla pura fonte goldoniana, zampillante sempre viva e fresca, ed ecco, un nuovo rifacimento, forse uno dei pochi di cui non abbiamo a dolerci. Con questa commedia ritornava alla scuola del buon papà Goldoni « fuori della quale credo non ci sia salute », come egli diceva. E così fosse rimasto lì!

Non ci spiace infatti prendere in esame *L'attrice cameriera* che è dello stesso anno ('71) commedia in tre atti e in versi martelliani, rifacimento de *La Sgnora Zvana e 'l sgnor Zemian*, in costume Goldoniano, piena di vivacità ed insolita freschezza. Nel prologo fa dire:

> « L'autor, per riposarsi de' suoi negozî alquanto
> Scrisse questa cosuccia: è un semplice e modesto

Scherzo, una burla fatta a un suo nonno, un pretesto
Per scriver qualche scena, senza grave fatica
Sul far della pedestre nostra commedia antica »...

E noi, conosciuti gl'intenti dell'autore, possiamo pur dire che lo scherzo è di buon genere e ben riusciuto.

E' una cosina leggera, ma trattata con sveltezza e con brio, con garbata facilità e felicità di vena che ritroviamo solo in poche commedie del Ferrari, anzi nel solo *Goldoni e le sedici commedie nuove.*

La trama è molto semplice: Il Conte Antonio, uomo inflessibile e duro, che vuol sempre aver ragione ad ogni costo, si ostina ad impedire l'unione della nipote Giannetta con Giorgio, suo fidanzato, per aver questi perduto al giuoco cinquanta zecchini. Tutte le buone ragioni egli le rifiuta, affermando che chi ha giuocato una volta può cascarci una seconda, e poi una terza, cioè a dire diventa, anzi è un vizioso; ed egli non può quindi permettere un simile matrimonio. Accanto a lui è tratteggiata la bella macchietta del marchese Gilberto che gli dà sempre ragione. Invano il dottore, fratello di Giorgio, cerca di convincerlo con le belle maniere. Allora Rosina, la cameriera affezionata di Giannetta, vuol fare un bel tiro al vecchio. Approfittando di alcune lettere cadute in sua mano, che rivelano una giovanile passione del conte Antonio e del Marchese Gilberto per una zia di Giorgio, il fidanzato di Giannetta, giuoca loro una burla. Finge infatti di essere la baronessa Assunta, improvvisamente giunta da Parigi, ed invita i due ex ammiratori da lei. I due vecchi cadono nella rete: si riaccendono tutti e due per l'antica fiamma e, raggirati con bel garbo ed astuzia da Rosa, che credono realmente la baronessa, sono indotti perfino a giuocare. La partita è vinta, perchè il conte Antonio ha perduto non solo trenta zecchini ma altri

venti sulla parola; perciò, scoperta la burla, non può più accusare Giorgio di essere un vizioso, ed è costretto, riconosciuto il suo torto, a perdonare, acconsentendo così al matri monio con la nipote. Tutta la commedia è condotta con agilità e snellezza e qua e là è ravvivata da una vena di sana comicità.

Che scaltrezza, che astuzia, che arguzia in quella Rosa che ci fa ricordare la grazia della servetta Goldoniana. Come è abilmente tratteggiata la gustosa macchietta del conte Antonio cocciuto, brontolone, pedante ed ostinato, che col Marchese Gilberto non fa che ricordare e decantare con rimpianto i loro bei tempi! Non ci spiace di citare questa gustosa scena, così viva e fresca del terzo atto, fra lui e Rosa che, con garbo, lo prende in giro, dopo il bel tiro che loro ha fatto fingendo di essere la baronessa Assunta e di averlo indotto a giuocare.

Non ritroviamo in Rosa un po' della vivacità di Corallina, e in Antonio il severo cipiglio del *Sor Todero Brontolon* o del *Burbero Benefico?*

(Atto Terzo - Scena III).

Rosa — (vispa e gaia va a baciare le mani ad Antonio)
Eccomi ritornata.
Antonio — Brava.
Rosa — Con devotissimo rispetto, posso chiederle come sta?
Antonio — (burbero, brusco) Sto benissimo, e voi?
Rosa — Oh grazie! Bene. Ho sentito che è giunta
da Parigi la cara sua baronessa Assunta.
Antonio — Già...
Rosa — E so che giunta appena l'ha mandato a chiamare.
Antonio — Già...
Rosa — Eh scusi la dimanda, fu forse per parlare
de' loro due nepoti?
Antonio — Già...

Rosa — E del combinato matrimonio è poi rotto?
Antonio — Già...
Rosa — E ne hanno parlato?
Antonio — Già...
Rosa — E della sua bontà perdoni se mi abuso,
Cos'han concluso?
Antonio — Quello che io già avevo concluso!
Perchè la baronessa, che ha un carattere sodo:
Cioè vo' dire... insomma sì... è una donna a modo
(mentir scientemente mi tocca in mia malora).
Rosa — (dopo aver aspettato che Antonio continui) Dunque?...
Antonio — Dunque, che cosa?
Rosa — Che ha detto la Signora?
Antonio — Ah, sicuro, mi ha detto che ho tutta la ragione.
Rosa — Se vuol già anch'io per dirgliela, caro signor padrone,
ci ho pensato e mi sono venuta persuadendo
anch'io che quel del giuoco è un gran vizio tremendo.
Antonio — Quando è vizio!
Rosa — E lei disse e con molto giudizio,
ch'è sempre vizio.
(Antonio fa un movimento d'impazienza e dispetto che poi frena).
È vero? Disse ch'è sempre vizio.
Furon parole d'oro! Le ho ancora nell'orecchio.
Antonio — (imbrogliato) Sì certo... Perchè un giovane...
Rosa — ... Peggio se fosse un vecchio!
Chi ha giuocato, ella disse, anche una volta sola
Peggio poi se ha giuocato anche sulla parola!
È già un vizioso... e in breve porrà tutto a soqquadro.
Un sol furto, ella disse, basta per fare un ladro.
Antonio — Però... ci son dei casi... io non dico di no,
sì, è un uom... certamente... un uomo... ma però...
Rosa — (con meraviglia) Padrone che vuol dire?
Antonio — (imbrogliandosi e impazientendosi)
... Vuol dire!... Vuol dir niente!
Sì certo... basta un furto... sicuro... certamente...
A men che un certo cumulo d'equivoci... un complesso...
Rosa — Sta a veder che difende il signor Giorgio adesso.

Antonio — (sempre più impazientito ed imbrogliato)
Ma che, io non difendo nè Tizio nè Sempronio!
Dico perchè... perchè (scoppiando) perchè siete un demonio
Di una ciarliera, peggio di tutte le ciarliere,
Che non sapete mai nè parlar, nè tacere,
Vero organo da chiesa, vera eterna cicala!
(A momenti fo' i mobili saltar di questa sala).
(si getta a sedere smaniando un po')

Rosa — (con malumore)
Non credeva approvandola, metterla in tale orgasmo.

Antonio — (c. s.) Insomma non vi cerco nè approvazion nè biasmo.

Rosa — (seccamente) C'è l'uomo del carbone per quei quattro... ducati.

Antonio — Darglieli (!).

Rosa — Non ne ho.

Antonio — Io non n'ho di scambiati.

Rosa — Non ne aveva trenta ieri. (quelli che ha perduto al giuoco).

Antonio — Io non ho tempo adesso.

Rosa — Se è là che non fa nulla.

Antonio — (crescendo c. s.) Nulla! è lo stesso.
Non so quei benedetti ducati ove li abbia!

Rosa — In tasca.

Antonio — Non li ho in tasca, che ti venga la rabbia!

Rosa — Ehi! che li abbia perduti?

Antonio — (dando fuori) Eh! il malan, la saetta
Il diavolo che ti sali e a cucinar ti metta!
Li avrò... sa il cielo dove! or non me ne rammento!
E voglia di cercarli adesso non mi sento!
E tu non mi seccare... non farmi confusione
Con l'uomo... dei ducati... del conto... del carbone (1)
Che a momenti mi fai dannar l'anima mia!
(Non so quel mi dica, non so dove mi sia).

. . . .

---

(1) In un'edizione del '71 del Barbini di Milano questi due versi sono un po' mutati:

« E tu non mi seccare col conto... del padrone...
dell'uom. delle provviste... del mese... del carbone.....»

Avete visto che facilità e che brio in questo dialogo?
Come i caratteri dei due personaggi, nella loro semplicità, balzano vivi e con quanta freschezza di tocco son coloriti? Quei « già », « già »... ripetuti da Antonio che li emette volta a volta mal trattenuti per reprimere il cruccio e l'astio che non riesce a soffocare e vuol celare a Rosa; e con quanta fine arguzia lei si diverte a punzecchiarlo, a stuzzicarlo, a fargli rimangiare le sue stesse parole, e con quanto garbo ed accortezza, che rileva la finezza dell'animo femminile. Era questo il genere di teatro che il Ferrari veramente sentiva, e non le crisi spirituali di Marianna e la complessa psicologia del Sirchi. Così egli avesse continuato su questa strada che era « la maestra », quella del Goldoni.

Forse ci avrebbe dato più di un capolavoro. Invece...

***

Invece, ecco che subito dopo l'*Attrice cameriera* si accinge ('71) ad una nuova commedia in cinque atti *Cause ed effetti*, rappresentata nello stesso anno a Milano nel vecchio teatro Re, scritta - come affermò nei cenni storici - « proprio per l'atto quarto », in cui cercò di rappresentare l'agonia della figlia Carlotta, morta l'anno prima e che egli adorava.

Ma in verità anche in questa commedia Ferrari volle sostenere una tesi morale, e combattere una battaglia per difendere e patrocinare l'istituzione e l'onore della famiglia. E lo scopo è raggiunto e la battaglia è vinta? Questa volta, dal punto di vista etico, crediamo di sì.

Il Valeri, dopo aver esaminati i rapporti fra questa commedia e quella d'oltralpe, e specialmente con *Contagion*

('66) dell'Augier, la *Diane de Lys* del Dumas figlio, *L'Honneur et l'argent* ('53) del Ponsard, rapporti a dire il vero molto vaghi, conclude che « se *Cause ed effetti* non è opera assolutamente e potentemente originale, pure, nel suo complesso, essa ha un'impronta schiettamente ferrariana. Ad ogni modo è certo che il difetto più grave di essa non è di originalità sì d'efficacia, di verità, di vita drammatica. Nell'insieme la commedia ha l'aria di un lungo sillogismo, d'un faticoso processo logico con premesse, deduzioni e conclusioni, piuttosto che d'una *expressa imago vitae*; i personaggi hanno caratteri e movenze d'argomentazioni più che d'esseri concreti, riscaldati da umana passione e sospinti da interiori fatalità ».

Non concordiamo del tutto in questo giudizio con Valeri, e, pure ammettendo il solito difetto ferrariano di costruzione artificiosa e di maniera, e di poca profondità psicologica, dobbiamo riconoscere però una semplicità di sviluppo, una logicità di svolgimento ed un certo calore che l'anima. Senza dubbio se la natura del Ferrari fosse stata meno superficiale, data la situazione, il carattere di Anna si sarebbe rivelato nella sua complessità e pienezza psicologica, mentre appare un po' incerto ed involuto. Questa commedia ha però anche il grande merito, non diremo d'iniziare, ma di segnare una tappa verso il secondo periodo del naturalismo, più propriamente detto verismo (rappresentato in Francia, sopratutto, dal Becque, e in Italia dal Verga, Capuana, Giacosa di seconda maniera, Rovetta, Praga) passando dal romanzesco e melodrammatico ad una più realistica rappresentazione di vita, specialmente nel quarto atto, costruito col minor artificio scenico, e presentato nella sua crudezza.

Raccontiamo in breve la trama.

La duchessa Anna Castellieri, uscita da poco di convento, è costretta, per contentare il padre che vuole dei nipoti, a sposare il Marchese Ermanno, uomo molto più anziano di lei che ha già vissuto una vita di piaceri e di dissipazione. Egli accetta il matrimonio, solo per godere dell'affetto calmo e sereno della famiglia, e per concedersi una tregua. Ed Anna, nella sua ingenuità, lo ha sposato, senza conoscerlo e senza amarlo, come spiegherà poi al cugino Arturo che ella ama, invece, d'un amore purissimo, essendo stato quegli il suo compagno di giuochi e di giovinezza:

« Il mio ideale - gli dice - era un giovane allegro, matto, da starci insieme come un fratello, sai? con quella intimità gioviale, spensierata, scherzando, correndo, facendo il chiasso, come con te, così! » e aggiungendo « vedi tu saresti stato il mio ideale! ».

Che strano modo di concepire l'amore!

Intanto il padre di Anna, Lodovico, essendo vedovo da un pezzo, intende di riprendere moglie ed il suo occhio si è posato sulla baronessa Eulalia Carpineti, vedova anche lei, ma che purtroppo, ha tradito il marito e proprio col marchese Ermanno, suo genero. Quando sta per realizzarsi il matrimonio, Anna riesce, impossessandosi di un cofanetto di lettere, ad avere la prova che suo marito la tradisce e con la donna che dovrebbe prendere il posto di sua madre.

Quando il padre ed il marito le chiedono il perchè si oppone a questo matrimonio, ella rivela come stanno le cose, mentre il marito cerca di difendersi, affermando che anche lei lo tradisce e col cugino Arturo. Ma improvvisamente Anna si ravvede, si pente di quello che ha detto ed ha fatto perchè si sente madre.

E la bambina, che verrà poi alla luce, diventa ormai la sua vita, perchè il marito si è allontanato da lei senza

più nulla far sapere! Ella stessa ha poi obbligato il cugino Arturo a partire per togliere ogni sospetto ed ogni dubbio agli occhi del mondo. Ma ahimè! la bambina, come spiega il dottor Filippo, cognato di Anna, è una creatura che nacque condannata. « Dalla gioventù avvizzita di mio fratello e dall'acerba adoloscenza di Anna, come volete che resultasse un innesto con elementi di vitalità? aggiungete una gestazione viziata dai patemi, un parto immaturo, un allattamento malsano e interrotto. Date le cause ed avrete gli effetti »,

È qui il nocciolo della commedia. Nel quarto atto assistiamo all'agonia della bambina ed all'arrivo del padre, descritto con molta efficacia realistica, che allora parve anche un po' esagerata. Finalmente Anna, rimasta priva del suo unico affetto, non trova che il conforto di adottare la figlia di un altra e, - guarda caso! - è il frutto dell'amore fra suo marito e la baronessa Eulalia, ormai caduta in miseria, e che muore appena ha affidato la piccina nelle mani di Anna che tutto e tutti perdona, nella sua infinita bontà.

Dalla trama che abbiamo cercato di narrare nelle sue linee fondamentali, appaiono evidenti i pregi ed i difetti già esposti. Anna sarebbe stata una creatura viva e vera se fosse stata più approfondita.

Quando scoppia nella sua anima il tumulto delle passioni nel sapere il tradimento del marito e il proposito di suo padre che vuol sposar proprio colei che è stata l'amante di Ermanno, - e tutti e due poi vogliono elevarsi a giudici, anzi l'accusano di un amore - impuro col cugino, - un grande autore avrebbe potuto trarre da questa scena una grandiosità di effetti e darci una pagina di profonda psicologia. Invece Anna, dopo aver raccontata la sua storia e fatto un pistolotto sui tempi, sui costumi, sull'amore e sulla

morale, quando il marito lancia l'ingiusta accusa, invece di difendersi e sfogare la piena dei sentimenti che giustamente eromperanno dalla sua anima onesta e pura, accetta la separazione dal marito, anzi subito dopo, viene fuori, rimessa dallo svenimento, a chiedere perdono a tutti ed in ginocchio perchè ha avuto la sicurezza che sta per diventare madre: « Non ho più bisogno di nessuno e di nulla! Ho trovato da occupare tutti i miei affetti, nella più dolce, nella più santa occupazione! sono madre! Dio che paradiso! ». Ella esclama, e con queste parole, si chiude il terzo atto. Ma è forse umano ciò? Il contrario anzi, noi crediamo.

Dopo quello che sa del marito, dopo la vile accusa che le ha lanciato, altro che perdonare dovrebbe a un tale uomo! Sì, è giusto ed umano che la sua creatura basti a colmare il vuoto che d'ora innanzi avrà intorno a sè, anzi che ha sempre avuto, perchè suo marito non l'ha mai amata; ma questo dovrebbe darle tutta la forza per ritirarsi, con giusto e fiero orgoglio, a vivere unicamente della sua piccina, senza umiliarsi a chiedere perdono, non solo al padre, ma al marito. Ricordiamo a proposito quello appunto che fa la protagonista di *Maternità* di Bracco. Quella si che è una donna viva e vera.

Il Ferrari, invece, il drammma l'intravedeva, lo sentiva vivere, palpitare, ma quando poi stava per infonderlo nelle sue creazioni, quando il fantasma poetico stava per diventare una creatura viva, come abbiamo già notato altra volta, non riusciva a darle che un calore fittizio per mancanza di forza creatrice. Se guardiamo bene, tutto il quarto atto - che è il migliore - è innestato alla commedia e si vede che l'autore ha voluto introdurlo di proposito, perchè non c'era bisogno di far svolgere l'agonia della bimba, e forse con troppa crudenza, proprio sotto gli occhi del pub-

blico, pur arrivando alle stesse conclusioni. In ogni modo di questo non ci doliamo, anzi..

Ma senza continuare più oltre la nostra analisi, in questa commedia dobbiamo riconoscere, accanto a difetti non lievi, specie nella trama, dei veri pregi, in alcune scene condotte con bravura e veramente ispirate, nella facilità di dialogo e in un certo calore che qua e là l'avviva, una semplicità e logicità di sviluppo, pur mettendo in iscena tanti personaggi, oltre a « saper cogliere a volo e ritrarre sulla scena le condizioni morali dell'età sua » - come affermava il Franchetti [1] che in essa riconosceva - « tal robustezza dì pensiero, tal moto di affetti, tal vita drammatica che, se male non ci opponiamo, le assicureranno un luogo onorato sulla scena italiana ».

***

Nel '72 scrisse *Il Ridicolo*, commedia in cinque atti rappresentata nello stesso anno, e frutto di varî ruminamenti - come egli scrisse nei cenni storici.

Il Valeri crede che sia « un fra le più solide e vigorose commedie del teatro italiano moderno », e, dopo aver cercato di mettere in evidenza i rapporti con diverse commedie francesi dell'Augier e Dumas figlio, in vero molto vaghi, conclude, che - « se l'osservazione d'ambiente non è assolutamente originale, se la psicologia dei personaggi non è profondamente nuova, se qua e là il dialogo risuona di qualche eco Dumasiana, la commedia tuttavia, nel suo complesso, ha una fisonomia propria ed è corsa ed animata da un'onda di pensiero e di passione ferrariana ».

---

(1) *Nuova Antologia* - Rassegna Drammatica - Gennaio '72.

Noi solo in parte possiamo concordare in tale giudizio, e, se dobbiamo riconoscere nel *Ridicolo* pregi indiscutibili, non la riteniamo però « una delle più solide e vigorose commedie del teatro italiano moderno ». Se mai, ferrariano.

Anche qui l'autore si è proposto di svolgere uua tesi morale, ma purtroppo, se guardiamo bene, lo scopo non è stato raggiunto.

Raccontiamo, intanto, brevemente, la trama.

Il marchese Federico di Braganza, nonostante i pregiudizî, intende far sua madamigella Emma Lafarga, una celebre cantante, ma nello stesso tempo onestissima e di irreprensibili costumi. Il Marchese Raimondo, suo padre, cerca invano di distorglierlo, per la dignità della sua casa, esponendogli la situazione alla quale va incontro e che lo potrà far cadere nel ridicolo, agli occhi del mondo. Egli così ragiona :

« Proponimi un'artigiana onesta, figlia di onesti artigiani, e ben venga nel vostro castello, ma una cantante no ». Perchè una cantante « ha perduto l'istinto misterioso per cui la vergine diventa rossa in faccia all'uomo ». Perciò, pur ammettendo la perfetta onestà di Madamigellla Lafarga, « marito irreprensibile di donna onesta, la tua pace ed il tuo onore saranno costantemente minacciati, o dai sospetti della tua gelosia, o dalle insinuazioni dell' altrui maldicenza ».

Gli lascia intravedere quindi la spada di Damocle che pende sulla sua testa, cioè il ridicolo che cade addosso al marito tradito.

Ma, osserviamo noi, pur ritenendo giuste le buone ragioni del marchese Raimondo, quello che egli afferma può capitare ad un qualunque marito, anche se non abbia sposato una cantante, ma un'ottima figliuola. In ogni modo egli

è costretto a dare il suo consenso al matrimonio, per avere il figlio giurato ad Emma di sposarla.

Così s'imposta il primo atto, con molta bravura ed efficacia.

Nel secondo, al solito, entriamo nell'intrighetto. Il matrimonio è già avvenuto da un pezzo, quando un bel giorno *Il Pettegolo* annunzia uno scandalo avvenuto di notte in casa Braganza. Tutti ne parlano. Un uomo è stato sorpreso nel palazzo e si afferma che il ladro fosse andato a rubare non « lo scienziato nel suo museo, ma il marito nella sua alcova ». S'intende che il sospetto cade sulla moglie di Federico, e varie circostanze casuali non fanno che confermare il fatto. Allora egli, perchè non diventi ridicolo agli occhi del mondo - la famosa spada di Damocle - compra dal cameriere la confessione che era stato lui ad essere sorpreso mentre rubava e non il conte Metzbourg realmente trovato nella scala del palazzo, con Emma. Abbiamo nel terzo atto la scena fra il padre, il marito e la moglie, nella quale ella invano si dichiara innocente, pur accettando la separazione.

Apriamo una parentesi. Non so se i lettori hanno notato che a tutti i personaggi, in simili casi, il Ferrari, nonostante la loro innocenza, fa sempre accettare passivamente la colpa, senza ribellarsi o far manifestare l'intimo contrasto drammatico, e far chiedere la separazione. Era il solito ripiego. Quando il dramma dovrebbe esplodere, se la cava col mezzuccio; l'abbiamo visto in *Cause ed effetti* una situazione simile, ed anche in *Prosa*.

Emma dunque, nonostante la sua innocenza, accetta la separazione. Il marito, intanto, va a provocare il conte Metzbourg e rifiutandosi questi di battersi, l'offende di proposito obbligandolo così al duello. Ma ecco che, quando lo scontro sta per avvenire, abbiamo la misteriosa rivelazione.

Il conte Metzbourg non era andato a trovare Emma, bensì la vedova marchesa Lorenza, sua cognata, che credevasi fuori Milano e di cui nessuno ha osato sospettare, perchè – come afferma Federico – « non ebbe mai neppure l'ombra di un precedente ». Riconosciuta così l'innocenza di Emma ed accettando il conte Metzbourg di riparare al fallo sposando la marchesa Lorenza e sciogliendosi da un precedente impegno di matrimonio già assunto in Germania, la commedia giunge a lieto fine.

La trama, come abbiamo visto, è delineata bene e corre rapida e logica, pur basandosi sul solito equivoco su cui la commedia si imposta e si sviluppa.

I caratteri sono tratteggiati con efficacia, il dialogo è pieno di colore pur non essendo alieno dalle solite tirate, ma tutto l'insieme non ci dà un'impressione di sincerità e di verità. Ci appare forse Emma una creatura viva? E questa marchesa Lorenza che, per non confessare la sua colpa che facilmente potrebbe riparare, essendo ella vedova, preferisce tacere per poi rivelare in un bel momento, non si sa bene perchè, come stanno le cose, e proprio quando l'amante va a battersi col cognato? Comprendiamo che, se l'autore avesse provocato subito la confessione, la commedia si sarebbe conclusa al secondo atto, mentre bisognava arrivare al quinto. Ma almeno ci fosse stata una ragione logica perchè Lorenza facesse ciò! Potrebbe lei essere una cinica, una perversa, una malvagia, ed allora la sua condotta era spiegabile; ma da tutta l'azione, non risulta tale.

E poi, anche eticamente, come abbiamo detto, lo scopo è mancato. Oh! la famosa sapienza provvida della società che governa i pregiudizi, come è errata! Perchè, manco a farlo apposta, Emma è stata e si mantiene onesta, mentre generalmente la società, *a priori*, dubita dell'onestà di una can-

tante, e proprio la marchesa Lorenza invece, la donna irreprensibile e che non ha mai fatto parlare di sè, è la vera disonesta, e tanto disonesta da fare accusare l'innocente cognata.

E poi: pur ammettendo che Emma fosse stata la fanciulla più pura e casta di questo mondo, date le circostanze, dato che è stata sorpresa con un uomo, alle tre e mezzo di notte, per le scale del suo appartamento, Federico, per quanta fiducia potesse avere nella moglie, l'avrebbe accusata lo stesso e creduta colpevole. Al solito, Ferrari, nelle sue commedie, arriva a conclusioni perfettamente opposte a quelle che si riprometteva dimostrare. Da questa commedia risulta che il pregiudizio che egli cerca di sostenere e giustificare è proprio futile e insensato, perchè, come abbiamo detto, Emma, contrariamente all'opinione del mondo, è onesta e la cognata disonesta.

Per dimostrare che il pregiudizio è giusto, avrebbe almeno dovuto far essere Emma colpevole, e allora forse poteva convincerci. In conclusione, se in questa commedia, eticamente, il Ferrari non ha raggiunto lo scopo, esteticamente dobbiamo però in essa riconoscere dei pregi indiscutibili che la fanno ritenere una delle sue più vigorose creazioni.

***

Senza fermarci a parlare de' *Il Lion in ritiro*, in cinque atti in versi, ('73) di *Il Cantoniere*, un atto in versi pure dello stesso anno, di *Amici e Rivali* ('74) riduzione del *Vero amico* di Goldoni, di scarsa importanza, passiamo ad esaminare rapidamente *Il Suicidio* in cinque

atti, scritta e rappresentata nel '75, per fermarci ad esaminare più ampiamente *Le due Dame* ('77).

Il Suicidio, a differenza delle altre commedie, non è preceduta da i soliti cenni storici, ed esaminandola si rimane sorpresi e perplessi perchè non riusciamo a spiegare come mai il Ferrari sia riuscito a concepire ed a trattare un argomento di tal fatta.

E' stato forse guidato dal solito desiderio di dimostrare un tesi morale? Egli non lo dice, nè noi lo crediamo; ma neppure dalla commedia ciò risulta.

E' una delle produzioni più strane che non crediamo abbia altro scopo se non quello di sbalordire il pubblico. Nulla afferma, nulla dimostra, ma, ciò che più importa, nessun personaggio vive, tranne qualche carattere secondario che rimane nello stato di macchietta.

Il primo atto si chiude col suicidio del protagonista, mentre un altro personaggio grida: « E' già cadavere! » Nel secondo, abbiamo la conferma che « Uberto si è ucciso con un colpo di revolver » e, chi lo scrive, afferma che « corre presso al cadavere » mentre la moglie impazzisce. Nel terzo, che ci trasporta coll'azione a venti anni dopo, abbiamo diverse sorprese: un matrimonio andato a monte, una lettera rivelatrice di un notaio, l'arrivo di due illustri chirurghi dall'America. Roba dell'altro mondo! - vien fatto d'esclamare.

Nel quarto, un duello che sta per avvenire come conseguenza di uno schiaffo dato da una donna ad un uomo che l'ha insultata. Nel quinto riconciliazione generale, e rinsavimento della pazza dopo venti anni, con un bacio e per mezzo di alcune paroline soffiatele nell'orecchio dal marito . . . risuscitato che era proprio uno dei famosi chirurghi venuti dall'America.

Questi i punti culminanti della commedia che il Fortis — più guidato dall'amicizia che da senso critico — considerò « qualche cosa di più che una bella opera d'arte: una buona azione ».

Nè l'una, nè l'altra. Se ci provassimo a raccontare anche brevemente la trama, a mettere dei nomi alle persone, e le date all'azione, la cosa non cambierebbe aspetto: nè, come in altre commedie, l'azione è forzata ed è costretta in quel dato sviluppo per dimostrare o giustificare una tesi.

Il protagonista afferma nel quinto atto, che — « il mondo ha sempre ragione, e se non l'ha se la piglia! ». E che cosa vuol dire? Il Ferrari ammette il suicidio o lo disapprova? Ma! Forse lui stesso non lo sa, perchè nel quarto atto, prima fa dire dal protagonista « che il suicidio è una valvola di sicurezza per la società, perchè la libera da molti pazzi fisici e morali che l'inquinano », e poi che « fa bene la società a disprezzare il suicidio, un vescicante (!) ben meritato, tanto che la legge un tempo negava ai suicidi la sepoltura nei cimiteri e li seppelliva come bestie ».

Nel primo atto l'azione vigorosamente s'imposta così: Uberto Camporeggio, il protagonista, si trova in queste belle condizioni.

« Riassumendo — come egli dice — sono perduto come cittadino, come scienziato, come marito, come amante, come amico, come cassiere. Perché? Perchè c'è nel mondo in cui vivo un maledetto pervertimento di cui io sono il discepolo e la vittima! Qual'è, perchè è questo pervertimento sociale che mi travolge, per cui il mio domani è l'ignoto, l'impotenza, il disonore? Per cui da chi potevo accettare soccorsi ho rifiuti? Per cui i due soli uomini che potrebbero salvare la mia famiglia, trovano un impedimento! e

l'impedimento sono io! Non ne so nulla! Ma so che questo pervertimento posso condannarlo col rimorso! Posso infliggergli un marchio d'infamia! Vedi, Attilio, se fortunatamente questo revolver non fosse scarico, questo sarebbe il caso di afferrarlo così . . . ».

Attilio - « Ah bada! è carico! »

Ma non fa in tempo e Uberto si ammazza mentre l'amico invano grida - « Ah! soccorso! Aiuto! Oh mio Dio! Nessuno! Uberto! Uberto!... Ah!... E' già cadavere!... ».

Nel secondo atto, come abbiamo detto, il suicidio ci vien confermato e, come conseguenza, la moglie impazzisce. Nel terzo - venti anni dopo! - il dottor Rebout ritorna e - lo credereste? - è proprio quel signor Uberto che, dopo la revolverata, mentre l'amico correva a chiamar soccorso, si precipitò dalla terrazza, tra gli scogli del mare e riuscì miracolosamente a salvarsi, essendo stato raccolto da alcuni pescatori; e quest'uomo, salvo così per miracolo, ritorna in perfetta condizione di salute, con una bella posizione ed un gran nome dopo venti anni, dall'America, a vedere come stanno le cose, ed a studiare - perchè è un psichiatra - gli effetti del suicidio su questa povera umanità sofferente.

E trova la moglie pazza, il figlio che sta li lì per fare quello che aveva fatto lui, la figlia che è scappata di casa per andar a far prima la commediante e poi la fioraia, la donna che amava - o meglio, la sua amante, - che ne ha già cambiati diversi altri, il suo più fido amico, che si è impossessato della sua scoperta scientifica ed è diventato una celebrità. Insomma, pensando che è lui la causa di questo disastro dovrebbe quasi ammazzarsi una seconda volta, o meglio, una buona volta. Perchè, dopo tutto, egli afferma che « il suicidio è una valvola di sicurezza per la società. Una valvola che libera i galantuomini da molti pazzi fisici

che popolerebbero i manicomi, e da molti pazzi morali – molto peggiori! – che popolerebbero le galere ». Perciò, egli dice, « lasciamo che s'ammazzino almeno i pazzi morali se non sentono di avere qualcosa da fare per una fede, per una patria, per una famiglia, che s'ammazzino! che gettino anche il corpo alla putredine dove hanno gettato l'anima! ».

Ma, ci domandiamo, anche se egli allora non si fosse suicidato e fosse andato semplicemente in galera, sarebbe accaduto lo stesso disastro ai suoi. A noi parrebbe più naturale che dovesse dire al figlio così:

« Figlio mio, dato che ci troviamo in questo mondaccio cane. ammazzati, è quello che ti resta a far di meglio ». Ma perchè? – « Perchè il mondo ha sempre ragione! e se non l'ha se la piglia! » Lo dice lui!...

Crediamo inutile continuare questa analisi, dalla quale risulta che il Ferrari, pur essendo dotato di forte ingegno ed essendo tecnicamente un grande conoscitore del teatro, nella sostanza difettava di profondità di analisi, di acume, ed invece dell'osservazione ricorreva all'invenzione, quando veniva meno l'arte ricorreva all'artificio, e non avendo la forza di dar vita ed anima alle sue creature, si sforzava di dar vita a dei fantocci, ai quali abilmente tirava i fili, per fare capriole, pirolette, salti mortali, senza farli morire – s'intende – e riusciva a stupirci, meravigliarci, sorprenderci, tutto insomma, ma non a farci commuovere o palpitare. Perchè palpitare e commuovere fan solo le creature vive e vere, che il Ferrari purtroppo non sempre seppe creare.

Questa commedia, perciò, ha tali difetti nella concezione, nello sviluppo, nell'azione, nello studio dei caratteri, da soffocare quei non rari pregi indiscutibili che qua e là dobbiamo riconoscere (come in tutte le commedie del Fer-

8

rari) ma che scompaiono di fronte all'inorganicità dell'insieme.

Il Franchetti, (1) dopo aver minutamente analizzato la trama rilevando i pregi ed i difetti principali della favola « le stranezze della quale appariscono così evidenti, che sembra inutile insistere maggiormente », così concludeva: « esso, nell'insieme, nonostante le bellezze che racchiude, arieggia assai i drammi dell'antica scuola; e le ombre del Federici e dell'Avelloni, avrebbero oramai ragione di lagnarsi dell'ingiusto disprezzo in che teniamo i nomi e le opere loro ».

Se un tale giudizio dava nel '75 il Franchetti, che cosa dovremmo ancora aggiungere, oggi, noi?

***

Passiamo finalmente ad esaminare *Le due Dame*, commedia in tre atti scritta e rappresentata nel '77, che, per comune consenso di critica ed anche nostro, è la migliore commedia ferrariana del secondo periodo.

Il Valeri - che ha dato allo studio dell'opera del Ferrari, in rapporto col teatro francese, il migliore e più ampio contributo di critica, fino ad oggi - fa di questa commedia un'acuta ed accurata analisi, mettendola, al solito, in raffronto con quella d'oltralpe; e, dopo aver notato i rapporti fra *Le due dame* e *La dame aux Camelias* ('52) di Dumas figlio e più particolarmente con *Le Idées des Madame Aubray* ('57) molto giustamente conclude che « se questa commedia non si potrà chiamare propriamente una confutazione delle *Idèes* Dumasiane sarà pur

(1) *Nuova Antologia* - Rassegna Drammatica - Ottobre '75.

sempre da porsi fra le opere teatrali italiane che portano traccia dell'influenza esercitata dall'autore francese o meglio dal *La Dame aux camèlias* e dall'*Idèes* ».

Nota inoltre i rapporti fra *Le due Dame* e *Le Mariage d'Olympe* ('55) dell'Augier « rapporti solo d'intenti e di somiglianza di certi stati d'anima dei personaggi in certe situazioni necessariamente (data l'identità del motivo primo) non dissimili », e con *Les faux menages* di Pailleron ('68), di cui il Ferrari fece poi nell'85 una versione libera, per dimostrare l'infondatezza dell'accusa fatta da un critico francese, che fosse *Le due dame* un rifacimento de *Les faux mènages.*

Certo però in questa commedia, oltre una somiglianza nel tessuto della favola, sono contenuti molti elementi fondamentali che si ritrovano in quella Ferrariana, perchè i due autori ebbero in comune l'intento morale.

Eppure questa commedia, pur avendo segni non dubbi dell'azione esercitata sul Ferrari dal teatro francese, ha un carattere suo spiccato, vigoroso, perchè in essa egli seppe infondere un soffio di vita, di sincerità, di calore, se pur non seppe dare un'impronta di vera originalità.

Esaminiamo la trama e vedremo come poche commedie, s'impostano, si sviluppano, si chiudono con tanta semplicità, chiarezza, logicità, senza ricorrere alle solite trovate, al mezzuccio, all'artificio vieto e vuoto, a tutto il ciarpame scenico di cui il Ferrari era solito fare uso e abuso nelle sue produzioni, un po' anche per colpa dei tempi.

Anche qui abbiamo una tesi morale; ma essa non deturpa i caratteri dei personaggi, e, vera o falsa che sia, scaturisce logicamente, senza sviare l'azione o soffocare il vero stato d'animo del personaggio. Essendo in tre atti, la commedia risulta più legata e più organica, sfrondata di

molti accessori, e l'autore non s'indugia e ci adugia con le solite prediche e tirate e antefatti.

E' uno studio di caratteri, uno stato d'animo che Ferrari coglie e ci presenta ben contrapposto ad uno antitetico.

Le due dame. Lo stesso titolo richiama subito la nostra attenzione su due donne, su due caratteri; non è il solito titolo astratto, come *Il Suicidio* o *Il Duello* o *La satira e Parini* per esempio.

Chi sono esse? Ed ecco che l'azione, quando incomincia, ci porta in *medias res.*

La marchesa Rosalia riceve una visita dalla cognata Gilberta la quale viene a proporle una festa che dovranno tenere insieme, per presentare in società tutte e due le proprie figliuole, uscite allora di collegio. Rosalia è costretta ad opporre un rifiuto, esponendo alla cognata le ragioni che fin'ora l'hanno costretta a tenersi lontana dal gran mondo. Ella ha un peccato d'origine da scontare. Era nata nella miseria e nel fango, ha subìto senza sapere e senza volere la corruzione, e, se non avesse incontrato colui che poi è diventato suo marito, forse ci sarebbe rimasta. Quando ella s'affacciò nella buona società, il mondo, nonostante le prove che lei aveva dato di onestà intemerata, le voltò la faccia. E allora - come dice alla cognata: - « Tu lo sai: sono diciannove anni che presi il mio partito; non avevo ancora diciassette anni quando mi raccolsi nel mio silenzio, nel ritiro della mia casa col mio Vittorio, che era allora appena nato; più tardi anche con la mia Margherita; e sempre con i vari maestri di cui mio marito mi aveva - benedetto lui! - circondato; e con i miei libri, la mia musica, i miei fiori, i miei lavori e da nove o dieci mesi con le mie lunghe corrispondenze epistolari

fra me ed i miei figliuoli, non ricevendo più che i parenti e una o due amiche. Da allora ho resistito ad ogni specie di preghiere, di persuasioni, ho resistito a mio marito, a te e non ebbi mai a rammaricarmi della mia fermezza, tranne per il dispiacere momentaneo che davo a voialtri; questo ritiro domestico è per me la pace! vivere in questo silenzio è la mia seconda natura!».

La marchesa Gilberta è, invece, donna leggera, frivola, civetta, che da vera dama dell'alta società, non pensa che a vivere bene, a divertirsi e non si preoccupa che di salvare le apparenze, per non far troppo chiacchierare il mondo. Intanto per l'onomastico di Rosalia, vengono in casa il tenente Giampieri di Roveralta, che ambisce alla mano di Margherita, se lo zio, che verrà appositamente a trovarlo, gli darà il consenso, e il conte Sernegri, che per primo conobbe Rosalia, anzi l'additò al conte Luigi, e che d'allora è rimasto un buon amico di famiglia. Costui porta la non lieta nuova che Vittorio, il loro giovane figlio, ufficiale di marina, per avere strappato alla morte in un naufragio una giovane avventuriera, sta per rimanere nelle sue reti, perchè costei cerca di farsi sposare. Sernegri ha avuto l'incarico di venire a chiedere ai genitori il consenso al matrimonio. A tale annunzio, che il conte Luigi cerca di nascondere alla moglie, combattuto da un'intima lotta al pensiero che il figlio stia fatalmente per subire la sorte toccata a lui, Rosalia non ha un momento di esitazione, e, senz'altro si decide ad accettare un colloquio che l'avventuriera Emma Stuard le chiede.

Nel secondo atto assistiamo all'annunziata festa da ballo dove Rosalia ha poi accettato di partecipare. Fra i tanti invitati che parlano e sparlano della riapparizione in società di Rosalia troviamo la simpatica figura del duca di Roveralta

venuta a bella posta da Mantova per conoscere la fanciulla prescelta dal nipote Giampiero, perchè. prima di assicurargli la sua vistosa eredità, vuole sapere se la sposa sia degna di lui, non solo per ricchezze, ma per nobiltà ed onestà.

E' un uomo di vecchio stampo, una figura gustosamente comica, forse la più riuscita del Ferrari, che s'aggira guardando con occhio scrutatore uomini e cose, un pò diverse dal suo tempo, che trova, come tutti i vecchi, migliore, e la sua comicità garbata risulta da un lieve imbarazzo che ha nel trovare la parola, tanto da costringere chi lo ascolta a suggerirgliela. Ma egli, pur aggiungendo un « precisamente », si serve con riservatezza sempre della sua. Quando ad esempio, il Sernegri lo invita a dirgli le sue impressioni di viaggio, egli comincia:

« Oh straordinarie, da non dirsi, da da da. . capirete un vecchio provinciale come me con le sue idee rancide di... di... di...

Sernegri — Di una volta.

Duca — Appunto, di altri tempi...».

E così il vecchio duca, non avendo potuto completare l'albero genealogico della famiglia con la quale deve imparentarsi il nipote. cerca di attingere qua e là notizie sulla loro moralità. Apprende così, un po' vagamente, la colpa che pesa su Rosalia, ma, osservando la frivolezza civettuola di Gilberta, e il severo contegno della cognata, prende un abbaglio. Così pure, dal discorso tenuto con Margherita, figlia di Rosalia - che è una delle più fresche scene del Ferrari - e con Ester, figlia di Gilberta, cade nello stesso errore, di creder cioè Margherita, figlia della vera dama, ed Ester figlia di quell'altra... non vera dama, secondo i suoi pregiudizî di casta.

Tutto questo secondo atto - il migliore del teatro fer-

rariano - s'imposta, si sviluppa, logico, ricco di trovate, vivace, brioso, senza intoppi nè intrighi e si chiude con un piccolo incidente che preparerà l'azione conclusiva del terzo atto.

Avendo il Roveralta finalmente saputo come stanno le cose, ed avendo opposto al nipote un rifiuto a sposare la figlia di Rosalia, Vittorio, sentito qnesto, e non comprendendo l'allusione alla madre, della quale ignora il passato, sta per provocare un duello che per fortuna viene scongiurato dal pronto intervento di Rosalia, la quale chiede al duca un colloquio particolare, in cui potrà liberamente spiegarsi.

Nel terzo atto, Rosalia si prepara al gran cimento, di opporre un rifiuto alla donna che Vittorio vuol far sua, e di dare al duca le spiegazioni necessarie dalle quali dipenderà l'avvenire di sua figlia. E quando il duca arriva, ben agguerrito e preparato a non lasciarsi, secondo il suo modo di vedere, abbindolare e prendere nella rete, viene anche l'avventuriera, in aria dimessa, a chiedere perdono del suo atto e nello stesso tempo a domandare che non le sia negata la riabilitazione.

Ma quando Rosalia oppone un cortese ma reciso rifiuto, la donna dalla preghiera passa alla minaccia, e cioè quella di rivelare al figlio che anche sua madre fu un giorno quello che oggi è lei, e che altro non chiede se non ciò che un giorno a lei pure fu concesso: il perdono e la riabilitazione.

Allora Rosalia scatta, fa forza sulla sua povera anima, chiama il figlio e gli racconta quali realmente furono il suo passato e la sua vita, il suo strazio ed i suoi tormenti. Saprà questa donna affrontarli come lei ha fatto? Resistere e lottare, sacrificarsi e soffrire come lei? Allora davanti a tanta

purezza, il figlio non può che benedire il savio consiglio della madre che rappresenta una eccezione, Emma ad occhi bassi si ritira, mentre il duca che è rimasto, celato da una tenda, spettatore della scena, fa tacere i pregiudizi ed acconsente al matrimonio del nipote con Margherita.

Questa la trama, nelle linee essenziali; ma tutta la commedia è condotta con vigore e colore, con facilità ed agilità; non una scena è vana. Tutte le figure secondarie sono tratteggiate con maestria ed il carattere di Rosalia, pur nella sua complessità, è uno dei meglio riusciti. In questa commedia non solo l'autore ha esteticamente raggiunto il suo scopo, ma anche eticamente.

Mentre, alla prima, potrebbe sembrare strano che il Ferrari voglia trarre una regola della condotta della società servendosi di una eccezione, è in questo appunto la felicità della concezione. Dimostrando, per esempio, che Rosalia, dopo il matrimonio, non aveva potuto nè saputo mantenere una condotta onesta ma aveva infamato l'onore del marito, era la via più facile per provare che il giudizio del mondo - sempre secondo il Ferrari - non è errato, quando nega ad una donna perduta la riabilitazione. Mentre egli ha voluto far scaturire questa conclusione per una via opposta: ammettendo che Rosalia sia una donna d'eccezione, trarre la regola e far risultare più vivo il contrasto drammatico.

Quando infatti Rosalia sta di fronte ad Emma, sente nella sua anima risorgere un tumulto di sentimenti: Ella sa quanto a sofferto per riabilitarsi agli occhi del mondo, il sacrifizio che ha fatto giorno per giorno, ora per ora, per nascondere ai figli il triste segreto, quale forza di volontà le sia stata necessaria per mantenersi onesta e pura, lei cresciuta nel fango e nella corruzione. Saprà quest'altra

donna resistere a tante lotte? O domani non trascinerà nel disonore il nome del figlio che ella con così duro sacrifizio e con nobile esempio, è riuscita a purificare? Ed è in nome della sua maternità, infatti, che si ribella e protesta. E quando, col pianto nella gola, è costretta a fare a Vittorio l'amara confessione, che cosa gli ricorda?

« Dimmi un po', quando ti ho fatto capire che cosa fu tua madre, non è stato come un piombo bollente che ti colasse traverso il cervello e il cuore? E' questo che tu prepari ai tuoi figli?».

Avrà dunque questa donna la forza che lei ha avuto? « Forse il mio esempio ti sembra facile da rinnovarsi. Bene, non sembra facile al mondo, ed io, che ne so qualcosa, ti dico che ha ragione. Ah! sto col mondo io: dieci mila casi e appena una fortunata eccezione. Capirai che non si fa la legge per l'eccezione - che fortunatamente è tua madre - ma si fa per i diecimila casi ».

E questa donna ha il pieno diritto di parlar così e ci commuove e conquide, perchè sentiamo che non v'è retorica ma sincerità nelle sue parole.

Rosalia è - a parer nostro - il tipo più riuscito di di donna, concepito dalla mente del Ferrari, uno di quei pochissimi caratteri non falsato dalla tesi, non oscillante in contradizioni, ma disegnato con sicura mano, e pieno di umanità.

Senza fermarci più a lungo su questo personaggio così umano, anche tutte le figure che stanno in secondo piano sono tratteggiate con garbo.

L'altra dama è molto ben delineata, più che nella chiacchierata che fa al primo atto con Rosalia, per manifestarci le sue idee, in quella rapida scenetta del secondo atto, quando è disputata da due contendenti per un ballo, mentre ella,

con civetteria, tutta se ne compiace. E' anche ben colorito il carattere di sua figlia Ester, quando ci parla delle amicizie di collegio - che risentono di troppa raffinatezza non sentimentale ma sensuale - e dell'ingenuità dei suoi amorazzi che ci paiono così poco casti, in contrasto alla semplicità e bontà di Margherità, la figlia di Rosalia, fanciulla piena di purezza e di candore che parla con tanta gioia di sua madre, la sua vera, grande amica. E il duca di Roveralta, una delle figure più simpatiche che troviamo nel teatro ferrariano, da paragonarsi solo a quella del conte Grimani e anche più felice del marchese Colombi, perchè in questi la comicità è forzata un po' troppo e fa ridere sì, ma per le sciocchezze che dice, mentre il Roveralta, più che ridere, ci fa sorridere, perchè ci manifesta il carattere di un uomo, colto in una sua debolezza fisica e morale. Il Franchetti [1] osserva che avrebbe preferito « una più perfetta fusione dei due elementi che la compongono, poichè il duca, pur destando ilarità, deve sempre incutere rispetto e stima ».

Noi non lo crediamo, perchè un uomo, pur ridendo o facendo ridere magari gli sciocchi alle sue spalle, può incuterci lo stesso, stima e rispetto ; e infatti il Roveralta sa bene mettere a posto, con garbo ed arguzia, quegli invitati che, non conoscendolo, sparlano di lui. Quando infatti parlano di Mantova, che è piena di merli, alludendo al duca, egli, spiritosamente, li rimbecca, osservando che : « la difesa era l'officio dei merli al mio tempo, adesso invece i merli, eh ?... ».

Quale finissima punzecchiatura in quell'*eh !*

Concludendo, questa commedia, pur non essendo aliena da qualche artifizio di concezione (perchè quello che è artifizio di costruzione, o meglio tecnica teatrale è indispensabile)

---

(1) *Nuova Antologia* - Rassegna Drammatica - Febbraio '78.

che - non bisogna dimenticare - era un po' il vizio del tempo - come per esempio i precedenti sulla vita di Rosalia, che conosciamo molto vagamente, nell'andare ad immaginare appositamente un naufragio, per far innamorare Vittorio di Emma, nello strano modo con cui poi questa donna è a parte del segreto della colpa d'origine di Rosalia - pur ammettendo, come dicevamo, questi difetti nella trama, e mancando in essa un'impronta di vera originalità d'ispirazione, dobbiamo riconoscere che, dopo il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* è la migliore commedia ferrariana, per lo studio dei caratteri, l'organicità e semplicità di sviluppo, facilità e sveltezza di dialogo, d'accordo con lo stesso autore che giustamente la riteneva « uno dei suoi lavori più fortunati ».

***

Con *Le Due Dame*, conveniamo con Eugenio Checchi, il Ferrari mise decorosamente la parola « fine » alla sua vita artistica. Tutta la produzione che va dal '78 all'88, tranne l'*Alberto Pregalli* dell'80 in cinque atti, ed il *Fulvio Testi* ('88) che fu l'ultimo suo lavoro, e che hanno qualche pregio, porta i segni di quella penosa incertezza dovuta a mancanza d'ispirazione, e di quella pesantezza per il lungo e non lieve lavoro, instancabilmente ed ininterrottamente compiuto. Perciò non ci occuperemo dell'*Antonietta in Collegio* in tre atti ('78), di *Per vendetta* in tre atti, ('79), *Mario e Maria* ('80) in due atti, di *Un Giovane Ufficiale* ('80) un prologo e tre atti, di *Giorgetta cieca* dramma in due atti ('81), del *Signor Lorenzo* commedia in tre atti ('86), de *La Separazione* commedia in cinque atti ('86), nè del *Le false famiglie* ('81) versione libera

in tre atti de *Les faux ménages* di Pailleron, ma chiuderemo la nostra analisi dando un rapidissimo sguardo all'*Alberto Pregalli* ed al *Fulvio Testi*, giacchè - come affermò il Fortis - « nessuna ebbe uno di quei successi unanimi completi, essendo tutte di ben scarso valore ».

L'*Alberto Pregalli*, fin da quando fu rappresentato la prima volta nell'81, se non fu accolto sfavorevolmente dal pubblico, non si guadagnò il pieno consenso della critica, sebbene il D'Arcais [1] scrisse ne *La Nuova Antologia*, prendondo l'occasione da questa commedia per discutere dell'opportunità o meno della tesi in teatro, che « se ormai venti altri lavori teatrali non ne avessero assicurata la fama, basterebbe questo a dargli il primato in Italia ».

Ferdinando Martini [2] invece, in una lettera aperta all'autore, dopo aver minutamente analizzata la trama, ne fece una severa ed acuta disamina dimostrando, oltre all'inopportunità della tesi, che lo stesso protagonista « non è una persona, ma un allegoria », la scarsa vitalità degli altri personaggi, l'artificiosità della trama stessa e concludendo, che in una commedia simile, « il terzo atto tu solo puoi fare in Italia, il primo pochi potrebbero, il secondo e il quarto anch'io farei, e il quinto non vorrei fare - scusa - nemmeno io! ».

Noi, senza stare a fermarci ancora di più per mettere in evidenza qualche non scarso pregio fra i tanti difetti - come abbiamo già notato altra volta - riteniamo questa commedia priva di originalità non solo, ma molto stentata e un po' volgare.

---

(1) V. *Nuova Antologia* - Gennaio '81.

(2) V. Ferdinando Martini - *Al Teatro* - Alberto Pregalli - op. cit.

Con *Fulvio Testi* - scritto e rappresentato nell'88 - pochi mesi prima della morte - si chiude il ciclo della sua vasta produzione - ben quarantaquattro commedie e « con uno dei suoi più confortevoli successi », come scrisse il Fortis.

Il pubblico, infatti, fece a questo lavoro buona accoglienza che riuscì dolcissima al cuore del Ferrari il quale di già sentiva venir meno l'ispirazione e le forze, e lo compensò largamente di un decennio di amarezze e di delusioni in cui era caduto.

Ma se noi oggi, serenamente, giudichiamo quest'ultima nobile fatica, nella quale il Ferrari volle ritornare al genere storico che gli aveva procurato tanta messe di applausi con il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* e *La Satira e Parini*, dobbiamo con rammarico riconoscere che è una cosa molto mediocre, se pure gli procurò - come scrisse il Fortis - ...un successo impreveduto, insperato, grandioso, nella sua spontaneità ».

Nel *Fulvio Testi* - ideato dodici anni prima - più volte interrotto e lasciato a dormire nel cassetto - vediamo guizzare quà e là qualche lampo fugace, qualche scena ci prende, riconosciamo di trovarci di fronte ad un'artista ben padrone, per lunga esperienza, del suo mestiere, ma il lavoro è troppo disorganico, l'arte, questa volta, è soffocata dall'artifizio, queste figure, sia pure pomposamente vestite, non ci appaiono creature vive e vere, ma le sentiamo troppo lontane da noi, perchè possano parlare al nostro cuore e farci palpitare con loro ; non è insomma animato da una vera ispirazione.

Neanche al tempo della rappresentazione fu giudicato dalla critica un'opera vitale e, come scriveva l'anno dopo *La Nuova Antologia* (1) a proposito di un premio gover-

---

(1) Maggio 1890.

nativo al quale Ferrari aveva concorso col *Fulvio Testi*, « esso non è un dramma nè una commedia, ma una serie di quadri staccati che avrebbero dovuto far parte di una commedia storica, se al Ferrari non fosse mancata la lena ».

E s'invocava che la scelta cadesse su di lui, considerando, non l'intrinseco valore dell'opera, ma che « il Ferrari è stato il principe degli autori drammatici del nostro secolo ; che il suo nome, nella storia della commedia italiana, vien subito dopo quello del Goldoni, che si deve a lui principalmente se in Italia il teatro di prosa ha conservato almeno le apparenze di una vitalità che si viene ora spegnendo...».

Sono queste le ragioni che ci hanno indotto all'esame sereno ed obiettivo delle sue opere più significative che – se non erriamo – siamo venuti facendo con la maggiore chiarezza possibile.

Veniamo ora alla conclusione.

CONCLUSIONE

Dopo quanto abbiamo detto, crediamo risultino chiari ed evidenti tutti i pregi ed i difetti della produzione ferrariana.

Prima di tutto una mancanza di vera originalità individuale, la poca profondità dei caratteri, la povertà d'ispirazione, l'abuso del melodrammatico e romanzesco, invece di una efficace pittura di vita, la mancanza di passione amorosa, le improprietà di linguaggio e la povertà di forma, la falsità o vacuità delle tesi morali. Ma, accanto a questi difetti non lievi, però troviamo in lui una grande abilità e conoscenza della tecnica teatrale, una gran facilità e vivacità di dialogo, nonostante i difetti formali, un geniale coloritore di gustose macchiette, un osservatore, se non profondo, perspicace, ed a volte anche acuto degli uomini del suo tempo; e, oltre alla fecondità e varietà di produzioni che hanno tutte qnalche pregio indiscutibile, un capolavoro vero, ispirato, autentico, il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, ed altri lavori forti e vigorosi come *Le due dame*, *Il ridicolo*, *Il Duello*, *La satira e Parini*, che stanno lì a provare il suo grande ingegno.

Certo noi conveniamo col Tonelli che... « l'intera produzione drammatica ferrariana, e in particolar modo quella della seconda maniera, non ci fa l'impressione di un mondo

organicamente compatto e profondamente originale. Senti che basterebbe un *fiat* perchè tutti i materiali ammassati nelle commedie si ordinassero, si coordinassero in un cosmo armonioso, anzi si fondessero insieme per formare un nuovo e magnifico organismo. Ma il *fiat* non è detto (o raramente è detto) e la creazione non avviene ».

E questo noi l'abbiamo osservato in particolar modo in *Marianna*, e nel *Duello*. Bastava un nulla perchè i caratteri dei due protagonisti, Marianna ed il conte Sirchi, risultassero creature vive e vere, ma sul più bello, vediamo che il Ferrari non riesce a completare o meglio a creare compiutamente un personaggio, che fa cadere invece in aperta contradizione col suo vero stato d'animo.

Se guardiamo, infatti, ad uno ad uno i personaggi principali - e non sono pochi - delle commedie che abbiamo esaminato, quale di essi è realmente vivo? Tranne Rosalia, e il conte Sirchi che, come abbiamo detto, sono i caratteri meglio riusciti e più vigorosi, tutti gli altri vagolano nell'incertezza e non hanno forme ben determinate e precise. Non sono forse tali Camillo Blana ed Elena in *Prosa*, Iacopo ne la *La Donna e lo Scettico*, Uberto Camporeggio nel *Suicidio?* Una vera profondità psicologica, se dobbiamo dire il vero, non la ritroviamo poi in nessun personaggio ferrariano. E per una ragione semplicissima: perchè il Ferrari non era profondo osservatore, nè profondamente sentiva.

Infatti non abbiamo trovato nessuna vera passione amorosa in tutti i personaggi esaminati. Quasi tutti gli amori sono stati casti e puri, platonici, anzi, e nè in Marianna, nè in Emma, nè in Elena, nè in nessuna delle protagoniste abbiamo sentito palpitare veramente il cuore. Tutt'al più lunghi discorsi, grandi sfoghi, ma mai una passione amorosa è stata la forza motrice d'alcuna azione drammatica; e questo

perchè la natura del Ferrari non era fatta le per passioni profonde, ma frigida e misurata com'era, si compiaceva solo di osservare serenamente il mondo, fermandosi, più che alle figure complesse ai tipi semplici, donde traeva, da efficace coloritore, le sue macchiette.

Era lì che egli doveva fermarsi, alla scuola del Goldoni perchè tale era la sua natura; e quando l'ha seguita abbiamo visto che ci ha dato un capolavoro tutto grazia, freschezza, vivacità e verità. Sì, verità, che è quello che più importa nell'arte, nel ritrarre, come nel Goldoni ha fatto, con così abile tocco, con tanta sicurezza, un mondo non suo, ma felicemente intuito e abilmente rivissuto nella fantasia, in un impeto di pura e sincera ispirazione.

Fantasia che, bisogna convenire, non fu molto feconda e vivace. E lo abbiamo visto nel continuo fare e rifare e a volte strafare uno stesso soggetto, che a lungo pensava, ruminava, studiava, girava e rigirava, e che poi, dopo aver bene digerito, tirava fuori naturalmente stentato e malcerto.

Quale infatti delle sue produzioni egli creò di getto, seguendo l'immediata freschezza d'ispirazione? Pochissime in vero, e, come abbiamo visto, sono proprio le migliori: *Il Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, *La medicina di una ragazza ammalata*, *Le due Dame*.

Eppure, apparentemente, il Ferrari sembrava dotato di una gran fantasia se pensiamo alle trame intrigate e complesse che sapeva così abilmente costruire e concepire. Ma questo, - non dimentichiamolo però - era artificio vero e proprio e non slancio di pura e schietta fantasia, artificio lungamente, e con grande sforzo cercato, che dimostra il tenace studio che l'autore faceva, e che serviva anche a coprire il vuoto sostanziale delle sue produzioni.

Quando infatti un personaggio doveva far esplodere il

dramma, abilmente preparato, esso veniva soffocato da una trovata scenica, ingegnosa magari, ma che non metteva in luce il personaggio, anzi lo falsava, e lo faceva cadere nell'assurdo o irreale.

Ricordiamo quello che fa Elena in *Prosa* dopo l'abbandono del marito: invece di manifestare il suo intimo dramma, ci rappresenta la commedia di andare a fare la cantante per riconquistarlo.

Anche i caratteri comici del Ferrari, come abbiamo già osservato, non hanno una vena di sana comicità: se si escludono il Marchese Colombi e il Duca di Roveralta, che son quelli più felicemente concepiti, quasi tutti gli altri sono una ben povera cosa o ricalcano il tìpo originale del Colombi, e, più che il riso pieno, spontaneo, schietto, ci fanno appena sorridere.

L'abuso del melodrammatico e romanzesco e della costruzione artificiosa ha però un attenuante nel fatto che era il vizio del tempo, mentre il carattere del Ferrari si adattava meglio alle creazioni semplici e chiare. E quando infatti s'informò a questo principio di semplicità di costruzione e chiarezza di sviluppo, allora riuscì vero e sincero.

Ma prima di chiudere le nostre osservazioni, non bisogna dimenticare che il Ferrari, come scrive il Croce [1], « non ebbe altra musa: la moralità lo fece scrittore drammatico come altri l'amore o l'indignazione ».

Noi solo in parte lo crediamo. In ogni modo, è stato tale scopo raggiunto? Dall'analisi delle commedie ciò non risulta affatto, e tranne in *Cause ed effetti* e ne *Le due Dame,* in quasi tutte le altre produzioni la tesi non ci ha affatto convinti, o l'autore è arrivato a dimostrare l'opposto di

---

(1) V. op. cit.: *La letteratura della Nuova Italia.*

quello che si riprometteva provare. E l'abbiamo osservato in *Prosa*, ne *La Donna e lo Scettico*. nel *Duello*, nel *Ridicolo*, e nel *Suicidio*.

Ma, pur ammettendo che spesse volte l'intento morale non fu raggiunto, non possiamo concordare col Tonelli, il quale sostiene che « il Ferrari, essicatasi ben presto la sua simpatica vena giovanile, quella sinceramente creativa, credette trovare la sua salvezza nella commedia contemporanea francese, e poichè questa, almeno nei primi anni, aveva come pernio la morale, e poichè d'altro canto, alle discussioni morali fatte in teatro, il pubblico pareva interessarsi moltissimo, volle, quasi per deliberato proposito, fare anch'egli del teatro utile, anche egli della moralità ».

No, noi non lo crediamo assolutamente, anzi siamo convinti che egli realmente sentisse dentro di sè questo bisogno. Soltanto nell'attuarlo. o gli forzava la mano il carattere del personaggio, o s'impancava a dimostrare una tesi che era un semplice pregiudizio, o, come affermava il D'Arcais, voleva « dimostrare una verità di cui tutti erano persuasi prima di recarsi al teatro », o, nello svolgimento del lavoro, impegolato nella tesi, gli sfuggiva di mano quella verità - o creduta tale - che voleva provare e allora... allora possiamo concordare col Tonelli che... « non riuscì che predicatore e declamatore affatto inefficace e sopratutto non persuase ». Non per colpa sua però, ma perchè, la materia fu sorda e non s'accordò « all'intenzion dell'arte ».

Nè crediamo che il Ferrari - sempre secondo il Tonelli - « non ha del mondo, della vita, degli uomini, una concezione morale organica, in modo da dare a questa unità ideale. Non ha la fiamma che fonde e confonde i varî elementi temprandoli allo stesso modo. Intelletto non fortemente logico come il Dumas, coscienza non sicura e salda

come l'Augier, egli crea dei mondi estetici, moralmente disorganizzati ».

No, il Ferrari ha del mondo e degli uomini una concezione morale: soltanto essa è falsa, errata, egli confonde il pregiudizio col giudizio, ed il suo torto fondamentale non sta, per noi, nell'aver creato *dei mondi estetici moralmente disorganizzati*, bensì nell'aver creato *dei mondi morali esteticamente disorganizzati.*

Ed è questo che a noi più importava.

Conveniamo però con lui nel riconoscere nel Ferrari, non diremo l'iniziatore (perchè, come abbiamo visto, il Giacometti e Vincenzo Martini già l'avevano preesentito) del naturalismo drammatico italiano, ma il più efficace propugnatore, « perchè egli per primo ebbe perfetta coscienza della morte definitiva del romanticismo drammatico e della necessità di sostituirlo con un'arte nuova fondata sull'osservazione della realtà circostante e sollecita dei problemi morali preoccupanti la mente dei contemporanei, e l'ingegno drammatico più potente, che influì assai sugli altri, indirizzandoli verso la stessa via » e, – come affermò il Cossa – « il legittimo padre della moderna commedia italiana ».

Ma, pur ammettendo questo, dobbiamo riconoscere, secondo il compito che c'eravamo proposti, che tutta l'opera del Ferrari – tranne per il *Goldoni* e *Le due Dame* e qualche altra commedia che ha in sè non scarsa vitalità – non ingiustamente è stata dimenticata, perchè, oltre a mancare di un'*impronta schiettamente nazionale*, difetta di *originalità individuale*, e appare oggi al nostro gusto ed alla sensibilità moderna già sorpassata, pesante, macchinosa; la lingua non è aliena da improprietà e scorrettezze e lascia molto a desiderare; nell'insieme non risulta organica ed omogenea ma incerta e disuguale; e, ciò che più importa,

non è ispirata ad una serena analisi ed osservazione di vita, nè vivificata da un soffio di vera umanità, sebbene sia animata da una certa idealità.

Cionon ostante rimarrà sempre, ad attestare il suo non comune ingegno, il *Goldoni e le sue sedici commedie nuove*, un vero, autentico capolavoro che gli assegna quel posto che giustamente gli spetta, subito dopo il Goldoni, nella Storia non del tutto ingloriosa del Teatro Italiano.

FINE.

:: Elenco delle opere edite del Ferrari ::

1848 — *Un ballo in Provincia* - farsa in un atto, rappresentata il 1861.

1850 — *Scetticismo o il quinto lustro della vita* - tre atti rappresentata nel 1852.

1852 — *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* - in quattro atti, rappresentata nel 1852.

1852 — *La bottega del cappellaio* - un atto, prima in modenese poi in italiano, rappresentata nel 1852.

1853 — *Dante a Verona* - cinque atti, rappresentata nel 1875 a Milano.

1853 — *Dolcezza e rigore* - un atto, rappresentato nel '53-'54.

1853 — *Una poltrona storica* — un atto, rappresentata a Torino nel 1853.

1854 — *La Scuola degli innamorati* - rappresentata lo stesso anno.

1854 — '56 - *La Satira e Parini* - quattro atti, rappresentata a Torino '56.

1857 — *Persuadere, convincere, commuovere* - un atto rappresentata lo stesso anno.

1858 — *Prosa* - commedia in cinque atti, rappresentata lo stesso anno.

1859 — *La medicina di una ragazza ammalata* - tradotta dal dialetto modenese in italiano, un atto.

1864 — *La donna e lo Scettico* - (rifacimento de Lo Scetticismo) tre atti in martelliani, rappresentata lo stesso anno.

1865 — *Il codicillo dello zio Venanzio* — (rifacimento del sor Baltromeo calzolaro), tre atti, rappresentata lo stesso anno, ridotto in veneziano col titolo: *Il libretto de la Cassa di Risparmio.*

1865 — *Marianna* - dramma in tre atti, rappresentata nello stesso anno.

1865 — *Il Poltrone* - farsa in un atto, rappresentata lo stesso anno.

1865 — *Vecchie storie* (rifacimento d'*Un'anima forte* e del romanzo *Artista e cospiratore*), cinque atti, rappresentata nel '67.

1866 — *Nessuno va al campo* - episodi drammatici in due atti, rappresentata nel '68.

1868 — *Il Duello* - commedia in cinque atti, rappresentata lo stesso anno.

1868 — *Amore senza stima* - (rifacimento de *La moglie saggia*, del Goldoni), cinque atti, rappresentata nel '68.

1868 — *Gli uomini seri* - cinque atti, rappresentata lo stesso anno.

1871 — *Roberto Vighlius* - (rifacimento dell'*Opinione e Cuore*), dramma in cinque atti, rappresentata lo stesso anno.

1871 — *L'attrice cameriera* - (rifacimento della *Sgnora Zvana e 'l sgnor Zemian*) tre atti, rappresentata lo stesso anno.

1871 — *Cause ed effetti* - commedia in cinque atti, rappresentata lo stesso anno.

1871 — *Il ridicolo* - commedia in cinque atti, rappresentata nel '73.

1873 — *Il Lion in ritiro* - cinque atti in versi, rappresentata lo stesso anno.

1873 — *Il Cantoniere* - un atto in versi, rappresentata lo stesso anno.

1874 — *Amici e rivali* — (riduzione del *Vero Amico* di Goldoni).

1875 — *Il Suicidio* — cinque atti, rappresentata lo stesso anno.

1877 — *Due Dame* - tre atti, rappresentata lo stesso anno.

1877 — *Il perdono ossia il delirio* - scene medioevali in versi, scherzo comico.

1878. — *L'Antonietta in collegio* — tre atti, rappresentata lo stesso anno.

1879 — *Per vendetta* — tre atti, rappresentata nello stesso anno.

1880 — *Mario e Maria* - due atti, rappresentata nell'82.

1880 — *Un giovane ufficiale ossia il comico e il drammatico nella vita* - un prologo e tre atti, rappresentata nello stesso anno.

1880 — *Alberto Pregalli* - cinque atti, rappresentata lo stesso anno.

1881 — *Giorgietta cieca* - dramma in due atti, stesso anno.

1885 — *False famiglie* - versione libera in tre atti, del *Les faux ménages* di Pailleron.

1886 — *Il signor Lorenzo* - tre atti, rappresentata lo stesso anno.

1886 — *La separazione* - cinque atti, rappresentata la stesso anno.

1888 — *Fulvio Testi* - commedia storica in tre atti, rappresentata lo stesso anno.

———*———

EDIZIONE FRATELLI TREVES - MILANO.
LIBRERIA EDITRICE - MILANO - 1877-84 - in 15 vol.

BIBLIOGRAFIA

A. Ademollo — *Le prime commedie di Paolo Ferrari* - « Fanfulla della Domenica » - Anno XI, N. 11 - 17 Marzo 1889.

R. Barbiera — *Polvere di Palcoscenico* - Catania - Giannotta - 1908.

L. Baccarani — *Goldoni e le sedici Commedie nuove* - Modena Società Tipogr. 1913.

Boccardi — *Il Marchese Colombi* - Balestra 1905 « In teatro e vita » - Trieste.

Capuana L. — *Il Teatro Italiano contemporaneo* - P. F. Palermo - 1872.

Castrucci C. — *Il Teatro di P. F.* - Saggio critico - S. Lapi - Città di Castello - 1898.

Cavallotti F. — *Paolo Ferrari* - (commemorazione), Opera Vol. IX. Milano - Aliprandi.

Cenacchi O. — *Vecchi motivi di critica* - Zanichelli - Bologna - 1905.

Cerretti C. — *A P. F. per affettuosa ricordanza un amico* - Modena - 1893.

Checchi E. — *Paolo Ferrari e la sua opera* - « Fanfulla della Domenica » - Anno XI - Marzo - 1889.

Costetti G. — *Il Teatro Italiano nel 1800* - Rocca di S. Casciano - 1901.

Costetti G. — *Del Teatro Drammatico in Italia* - Firenze - 1863.

Croce B. — *Letteratura della Nuova Italia* - P. F. Vol. I. - Laterza - Bari - 1914.

De Gubernatis A. — *Storia del Teatro Drammatico* - Milano - Hoepli - 1883.

Dornis J. *Le Theatre Italien Contemporaine* - Calman - Levy - Paris.

Fambbi P. — *Considerazione sopra l'Arte drammatica* - « Nuova Antologia - Novembre - 1889.

FLECBIA — *Una lettera inedita del Ferrari* - « Fanfulla della Domenica » - 9 Febbraio - 1907.

FERRARI V. — *Paolo Ferrari* - Milano - Baldini e Castoldi - 1899.

FORTIS LEONE — P. F. - *Ricordi e Note* - Treves - 1889 - Milano.

» » — *Conversazioni* - Serie Terza - 1884 - Roma.

GALLINA G. — *Dal Goldoni al Gallina* - Cividale - 1904.

GANDINI A. — *Cronistoria dei Teatri di Modena* - Modena - 1873.

GIACOSA G. — P. F. *Commemorazione* - Cogliati - Milano - 1899.

LODI L. — *Ricerche* - Cronaca Bizantina - Bologna - 1878.

E. MADDALENA — *I primi passi di un capolavoro* - La Lettura - Gennaio 1922.

MARTINI F. — *Al Teatro* - Firenze - Bemporad - 1895.

MASENA A. — *I dilettanti modenesi e P. F.* - Modena - 1901.

MOLMENTI P. — *Impressioni letterarie* - Battezzati - Milano - 1865.

MAZZONI G. — *L'ottocento* - P. F. - Vallardi - Milano - 1909.

MONTORSI — *Scritti letterari* - Mariotti - Pisa - 1891.

ORSINI G. — *Il Teatro di P. F.* - Castiglion Fiorentino - 1909.

PANZACCHI F. — *Morti e viventi* - P. F. - Catania-Giannotta - 1898.

RUBERTI G. — *Il Teatro contemporaneo in Europa* - Bologna - L. Cappelli - 1921.

TREVISANI L. — *Delle condizioni della Letteratura drammatica Italiana nell'ultimo ventennio* - Firenze - 1876.

TONELLI F. — *L'evoluzione del Teatro contemporaneo in Italia* - Sandron - Palermo - 1912.

VALERI D. — *L'efficacia del Teatro francese sul Teatro di P. F.* - « Rivista d'Italia » - Febbraio - 1909.

ZOCCHI — *Il Teatro Italiano ai tempi nostri* - Prato - Giacchetti -

---

« Nuova Antologia » - *Marianna* - Aprile 1867.

» » - *Duello* - Maggio '68.

» » - *Gli Uomini serî* - Dicembre '68.

» » - » » » - Febbrio '83.

» » - *Amore senza stima* - Dicembre '70.

« Nuova Antologia » - *Cause ed effetti* - Gennaio '72.
» » - *Il Lion in ritiro* - Novembre '74.
» » - *Il suicidio* - Ottore '75.
PICCARDI — » » - *Il Teatro Italiano contemporaneo* - '77.
» » - *Due Dame* - Febbraio '78.
» » - *Per vendetta* - Gennaio '80.
» » - *Alberto Pregalli* - Gennaio '81.
» » - *Separazione* - Ottobre '87.
P. F. D'ARCAIS — » » - Marzo '89.
» » - *Fulvio Testi* - Maggio '90.

« Rivista Teatrale Italiana » - *Sabalich* - Critica retrospettiva - Anno I. - Volume II. - 1901.

« Rivista Teatrale Italiana » - V. TARDINI - *Paolo Ferrari filodrammatico* - Anno II. - Vol. III. - 1902.

« Rivista Teatrale Italiana » - G. CANOVAZZI - *Lettere e appunti* - Anno IX. - Volume XIV. - 1910.

INDICE

ESAME DELLE OPERE

CONCLUSIONE